

مجلة الفكر والفن المعاصر

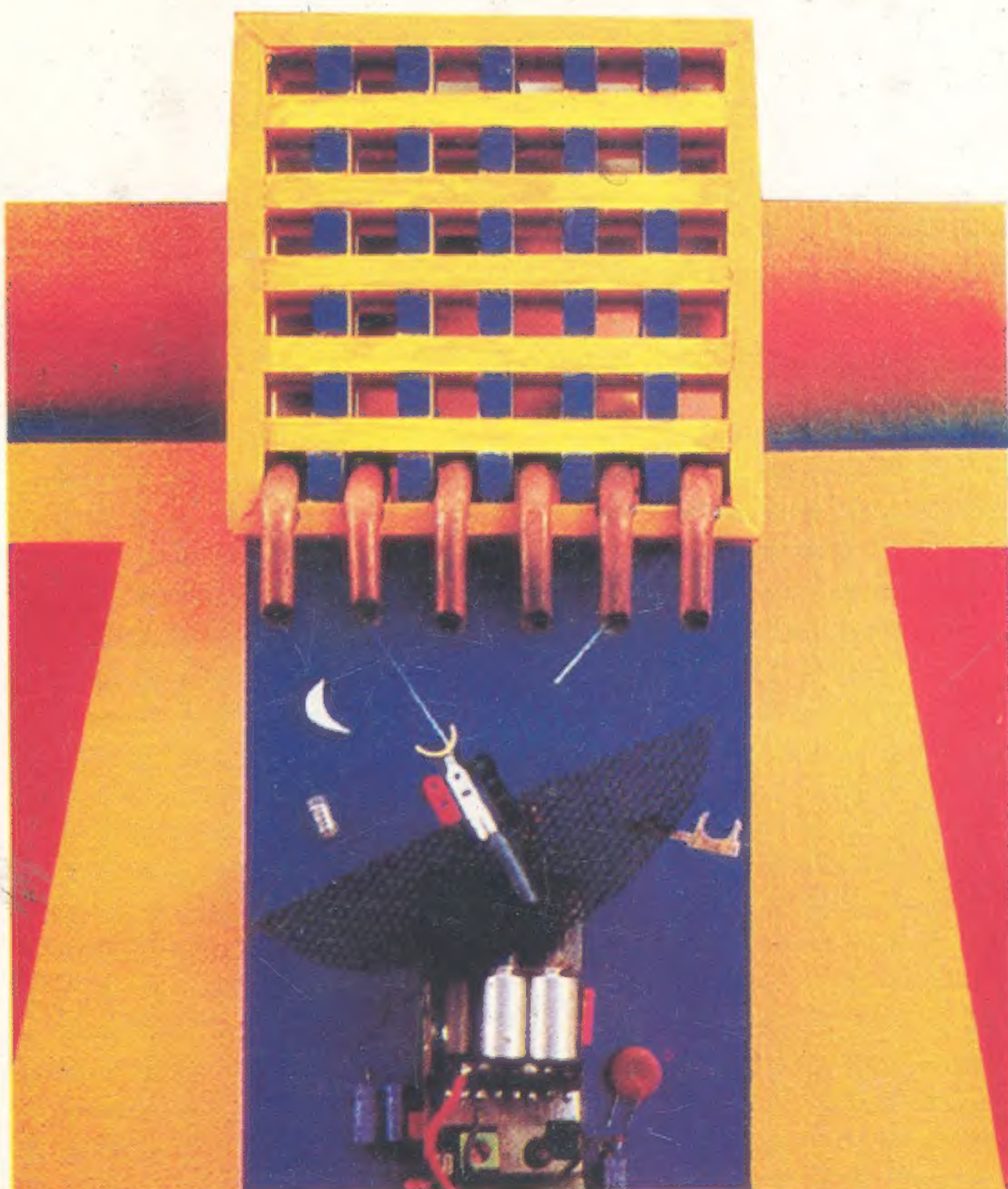
لغات

العدد (١٨٠) نوفمبر ١٩٩٧

قراءة ما بعد الكولونيالية

الوثائق الجديدة

د.ج. إنرايت: المقص المروع



الغلاف الأمامي
اللوحة للفنان
احمد نوار

لقلقة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٨٠) نوفمبر ١٩٩٧

الثمن في مصر: جنيهاً

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

نائب رئيس التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

مدير التحرير

أحمد طه

المستشار الفنى

حلمى التونى

أميناء التحرير

فتحى عبدالله

السماح عبدالله

أحمد يمانى

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهماً - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتاً - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

لغة
الكتاب

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٢,٥ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -
١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت / ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

القاهرة

العدد ١٨٠ - نوفمبر ١٩٩٧

فهرست:

المواضيعات

- ما بعد الكولونيالية - قراءة أولى ماري تيريز عبدالمسيح ١٠
صور للذات الأوروبية في أدب
ما بعد الكولونيالية هالة كمال ١٦
الهيمنة والتعبية في نصين من جزر الكاريبي، الغرفة الأخيرة، لإليان تمارس
و مكان صغير، لجامايكا كينكيد رانيا محمد عبدالرحمن ٢٦
أفاق ما بعد الكولونيالية غادة نبيل ٣٤
مسرح سوانكا والتجربة الإفريقية نسيم مجلى ٤٦

الفصول والغايات

- الهوية السردية بول ريكور - ٥٢
ترجمة: سعيد الطمى
الوثائقية الجديدة ديفيد لودج - ٥٨
ترجمة: السيد إمام
نحو تأسيس للمصطلح الأدبي إندرا وترجمة: كاميليا مبحى ٦٦

المراجعات

- جدل الذات والانكسار في «الحب في المنفى» .. عبد الرحمن أبو عوف ٧٦
«يقين العطش» لا تصلح للنقد بدر الدين ٨٨
قراءة في «دقيقة» وأجنحة الفهار ماري تيريز عبدالمسيح ٩٠

الإشادات والرؤى

المجلد:

- المقصود المروع د.ج. إريت - ١٠٠
ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

الشعر:

- لماذا البحارة دائما بالنسون زهرة بسرى ١١٢
العاديون لا يجلسون في المقاعد الأمامية، أو الحقد على صلاح حامد محمود خير الله ١١٤
على سرير واحد مسعود ثومان ١١٦
سعادة متأخرة لخمى عبد الله ١١٨

- من هنا ويخار خليف بتكاثف على المرأة ياسر شعبان ١٢١
لأنى لست نادماً سينتهى هذا العالم رائد فاروق ١٢٣
وكانه أنا وليد طلعت ١٢٧
في الطريق لتورثة الزفاف صالح الغازي ١٢٩
حين كان الغمام يهيم محمد إبراهيم أبو سنة ١٣٠
لكل هؤلاء عبد صالح ١٣٢

القصص:

- كرم العنب عبدالوهاب الأسواني ١٣٤
السرداب نورا أمين ١٤٢
أحمد نوار من «يوم الحساب» في الستينيات إلى «أحداث الإرادة» في التسعينيات، أحمد فؤاد سليم
قصصتان ليلى الشريفي ١٤٥
الطريق إلى رأس التين
محفوظ بالعرايا سعيد بكر ١٤٧
ضجر الصيف محمود حنلى ١٥٠
خبط الدم سهير سلى التل ١٥٢
للذباب أيضاً رقصته نضال حمارة ١٥٩
الجنوة جمال زكى مقار ١٦١
كلاب في بعض علاء البربرى ١٦٦

المحاورات

- أهداف سويلف: الكتابة مؤلمة ووحشية حوار: أحمد جودة ١٧٠
هدى وصلى: تحقيق هوية نقدية حوار: وفاء كمالو ١٧٤
الفنان الإسباني خايمي بريجمارى:
البحث عن خصوصية في الفن حوار: عماد فؤاد ١٧٨

الإشارات والتنبيهات

- سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلي زيلاب الصال ١٨٢
عرض «سنووى» بين الثراء التشكيلي ووضوح الرؤية عز الدين بنوى
الثقافة والإمبريالية أحمد عبدالفتاح
اللوحات الداخلية للفنان: إيلين عشم الله

من المحرر

غياب المشروع العربى فى مواجهة الصهيونية

ف يظل النضال السياسى العربى المعاصر مفتقداً الاتجاه والبوصلة والهدف التكتيكى والاستراتيجى إن لم يتم على أساس منهجى من مشروع عربى موحد متناسق مرحلى تتحد فيه كل جهود الوطن العربى وتكرس وتتحدد فيه الإرادات القطرية على غاية موحدة وحلم قومى شامخ، يبتعد عن الخلافات والتناقضات العدائية القبلية والقطرية ضيقة الأفق والتي أهدرت طاقات ومساعى وأحلام وطموحات أدت بنا إلى وجود عربى ممزق ومشتت مفتقد الاتجاه والهوية والإرادة فى حين ينهض المشروع الصهيونى للدولة الإسرائيلية المزروعة فى قلب الوطن العربى بمساندة غير محدودة للولايات المتحدة الأمريكية مهيماً وواضحاً ومتنامياً عبر مراحل الصراع العربى الإسرائيلى حتى قبل قيام دولة إسرائيل ١٩٤٨ على أشلاء فلسطين المحتلة.

ينهض ويقوم المشروع الصهيونى ومنذ بداية أول مؤتمر لليهود منذ حوالى ١٠٠ عام وبعد تأسيس الوكالة اليهودية على إقامة وطن ودولة لليهود فى فلسطين، ونشأت وعملت الوكالة اليهودية على تعبئة الرأى العام العالمى وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية لمساندة هذا الهدف وأقنعت يهود العالم فى الشتات بالهجرة الموسعة إلى فلسطين، وتمت عمليات ومؤامرات سياسية وعسكرية واقتصادية وإعلامية وثقافية متداخلة للسيطرة على مزيد من الأرض وللأسف ساهم بعض الفلسطينيين فى تحقيق هذه الأهداف بتخلفهم وعدم وعيهم السياسى وإدراكهم للخطر الذى يتغلغل كالسرطان فى جسد فلسطين وأصبح للوكالة جناح عسكرى عصابات مسلحة استغلت ظروف الحرب العالمية الثانية وانتصار الحلفاء وخلافات وانقسامات الدول العربية وأنظمتها الملكية المتحالفة مع الاستعمار لفرض الأمر الواقع

وتم التقسيم وقامت دولة إسرائيل بعد هزيمة العرب فى حرب ١٩٤٨ ومن البداية لم تعترف إسرائيل بحدود محددة مع جيرانها العرب وهو الهدف الثانى الذى ما زال مستمراً حتى عصرنا الحالى.

الهدف الثانى للمشروع الصهيونى هو التوسع فى السيطرة على الأرض بشن هروب خاطفة على العرب وفى ظلوعتها القوى الرئيسية لردعها حضارياً وعسكرياً فى المنطقة وهى مصر مستغلة الظروف العالمية والعربية ومثيرة دائماً دعايتها المتقنة المخططة باستخدام اللوى الصهيونى العالمى خاصة فى الغرب والولايات المتحدة الأمريكية بأنها تدافع عن وجودها ضد أعدائها من الجيران العرب حدث ذلك فى حرب ٥٦ وتساعد وأسفر عن طموحاتها فى هزيمة ٦٧ التى مازلنا نعاثى من مضاعفاتها رغم انتصارنا فى حرب أكتوبر ٧٣ المجيدة.

إن حلم إسرائيل التى تهدف إليه وعلى مراحل تاريخية يستوى فى ذلك حزب العمل مع الليكود هو إقامة إسرائيل العظمى من النيل إلى الفرات مدعومة بأنها القوى العسكرية النووية المهيمنة على المنطقة وفى تحالف ومساندة ومباركة من الولايات المتحدة الأمريكية وإقامة أحلاف ومحاور أبرزها حلفها العسكرى مع تركيا لتهديد سوريا والعراق.

والآن تحصد إسرائيل ثمرة هذا المشروع الصهيونى وتنهى لمرحلة جديدة، ويكلى تأمل مواقفها من تهويد القدس وبناء مستوطنات بكثافة واحتلال الجولان وتهديد سوريا والرجوع عن اتفاقيات أوسلو ومحاصرة الضفة وغزة وإضعاف عرفات الذى تسرع بإلقاء السلاح وقضى على ثورة الحجارة وارتقى فى أحضان الولايات المتحدة الأمريكية راعية السلام الكاذب،

ونسى المخطط الصهيونى الأمريكى المرسوم له لضرب المقاومة الفلسطينية بدعوى الإرهاب، يحدث كل هذا ونسمع لصخب دعاة التطبيع وكوينهاجن والشرق أوسطية العولمة، إلخ.

وتتوقف أمام هذا الخطر التاريخى الحضارى الذى يتجسد فى المشروع الصهيونى للتسائل أين المشروع العربى القومى الذى يواجه ويتصدى لهذا الخطر فنجد غيبة غير مسئولة عربياً تتوحد فى إرادة منظمة واعية بروح صراعات العصر وتغير العالم الذى يتجه إلى بناء تكتلات ومحاور كالوحدة الأوربية مثلاً، ولعل أبرز مظاهر هذا التفكك ما يكتب وينشر الآن عن مواقف متباعدة ومتناقضة للدول العربية من المؤتمر الاقتصادى لقطر الذى تفرض الولايات المتحدة الأمريكية وصايتها عليه فتخرج منه إسرائيل محقة أهدافها السياسية والاقتصادية دون التزام بشروط الاتفاقيات وإيقاف بناء المستوطنات.

ويتبدى مواقف جامعة الدول العربية سلبياً وهزلاً لجمع الموقف والصف العربى. إن حصار واستبعاد العراق وحصار ليبيا إضعاف للموقف العربى.

وقد سمعنا أخيراً عن الوحدة الاقتصادية كلاماً كثيراً لم يتحقق.

ورغم ذلك فثمة أمل فى وجود محور ونوع من التنسيق بين كل من السعودية ومصر وسوريا لعله نواة لبداية موقف عربى موحد له مشروع قومى يتدارك هذه الأخطار والمخططات التى تستهدف ابتلاع الأمة العربية لصالح الحلم الإسرائيلى الصهيونى ■

عبد الحميد العنبر

ف فى ظل سعى دعوب لإعادة هيكلة الاقتصاد المصرى ليتمكن منافسة اقتصاديات دول نامية سبقتنا فى تبني فلسفة التعدد وتحرير السوق، ليكون لمصر مكانها فى خريطة عالم مابعد الشمولية، نجد أن الثقافة المصرية - التى وضعها آباؤنا وأجدادنا فى موقع القيادة لثقافة اللغة العربية الحديثة - مازالت تدفع عن نفسها انتكاسات فيروس الشمولية الذى تمكن منها فى الربع الثالث من القرن العشرين ومازالت بقاياها كامنة فى جسد ثقافتنا الراهنة، ومما يزيد من خطورته أنه شأن كل الفيروسات - قادر على الالتفاف حول عوامل الإبادة، بتغيير غلافه وشكله تارة، وقلب أساليبه وفلسفته تارة أخرى، ونظرة واحدة إلى مؤسسات وإصدارات تملأ الحقل الثقافى والإعلامى فى مصر يمكنها توثيق ما نذهب إليه، فهناك صحف كان من مبررات إصدارها - بتصاريح معظمها من الخارج - إغناء التجربة الديمقراطية الوليدة فى مصر، والمساهمة فى تحطيم ذلك الجدار الدائرى، الذى أقامته الشمولية حولنا لحجب المعلومات والحقائق وتزييف ما يصلنا منها، ومنع أى تفاعل بيننا وبين ما يجرى فى العالم، وخاصة تلك الأمم التى استطاعت إرساء قيم الفكر الحر وحقوق الإنسان ولكن هذه الصحف سواء كانت «ثقافية» خالصة أو تخصص بعض صفحاتها «للثقافة»، نراها

تطرح القضايا الفكرية والفنية بنفس وجهة النظر التى تفبرك بها الجرائم والفضائح فى صفحات الحوادث، بالإضافة إلى هيمنة النبرة الفاشية والعنصرية تجاه كل فكر جديد سواء جاء من الداخل أو الخارج مستخدمين فى ذلك ترسانة جاهزة - وإن كانت قديمة ومتهاكة - تجعل من الوطنية والانتماء القومى مرادفات للانغلاق والعنصرية، وبالتالي تساهم هذه الصحف الممولة فى إجهاض كل أمل لبناء تفاعل حى بين ثقافتنا وثقافة الآخرين.

ولعل المحور الذى تقدمه القاهرة هذا العدد والمخصص لثقافة مابعد الاستعمار، يسهم فى تأسيس رؤية جديدة للثقافة المبنية على التعدد والجدل الحى بين الثقافات، رغم التاريخ التصادمى بينها فى عصر الاستعمار، وهذا المحور يسهم فى إنجازه مجموعة متميزة من الباحثين، فى مقدمتهم: «مارى تريبز عبدالمسيح، التى قدمت رؤية نظرية شاملة لأدبيات مابعد الاستعمار، بالإضافة إلى درس تطبيقى تناولت فيه الباحثة عملين أدبيين: «دنقلة» لإدريس على، «وأجنحة الغبار» لجمال محجوب، كنماذج إبداعية لهذا الحقل المعرفى.

كما نجد فى المحور نفسه بحوثاً نظرية وتطبيقية لـ: هالة كمال ورائيا عبدالرحمن وغادة نبيل ونسيم مجلى، بحيث يمكننا القول إن القارئ يمكنه بقراءة هذا العدد - بناء

فكرة أساسية عن هذا الحقل الجديد فى العلوم الإنسانية والأدب المقارن.

وكإسهام من «القاهرة» فى تأسيس وعى علمى بالمصطلح اللغوى، فقد قدمنا مجموعة من المصطلحات الهامة لكل دارس، قامت باختيارها وترجمتها: كاميليا صبحى، هذا بالإضافة إلى مانقدمه كل عدد من إبداع شعرى وسردى ومراجعات نقدية للإصدارات الجديدة والظواهر الهامة فى حياتنا الثقافية.

ورغم تقديمنا لهذا الجهد المدروس، ومحاولاتنا خلق هوية فكرية وإبداعية للمجلة، والابتعاد عن الحياد الذى يطيل عمر المجلات، ولكنه يحولها إلى أشباح، تظهر وتغيب دون أن تترك أثراً، سوى ما يرويه العجائز من طرف تساعدهم على قضاء أمسياتهم الطويلة والخالية من البهجة، فإننا نفاجأ بين حين وآخر، ببعض أولئك الحكماء الجدد الذين يعتقدون أنهم يقودون الثقافة المصرية، من خلال أعمدتهم الصحفية، مطالبين بغلق كافة المجلات الثقافية والاكتفاء بوحدة «تلىق باسم مصر» وكأن استخدام الرطانة الوطنية، يمكنه تمرير وتبرير الوحادية التى تخرجوا من مدارسها، وكأن مصر النهضة - فى النصف الأول من هذا القرن - كان لها مجلة واحدة «تلىق باسمها»، وثابة واحد يقود هذه المجلة رغم أنهم لو نظروا نظرة عابرة إلى البلدان التى يحلو لهم اعتبارها نماذج يقتدى بها، لوجدوا

عشرات المجلات التى تصدر عن كل مدينة وحى، ونحن بالطبع نتفق معهم فى أن مجلة واحدة «محترمة» «ولائقة» سوف تخصص لأولئك الحكماء الكبار، وإن ماسينشر فيها من «إبداعاتهم» سيكون قدوة لحكماء أخرى، لم يسعفهم الحظ بامتلاك «عامود» فى صحيفة، أما غير الحكماء بالمرّة، فعليهم العودة إلى مقاعد الدرس ومحاولة تعلم وامتلاك الحكمة من أصحاب الأعمدة.

لقد تعلم شباب الكتاب والمبدعين - جيداً - من تاريخنا القريب والبعيد، وإن يضيرهم التوجه مرة أخرى إلى صحافة بيروت والخليج وأوروبا، كما أنهم تمرسوا على الإصدارات الحرة التى تلىق بهم وحدهم، والتى تمثل فى رأينا الأدب المصرى الحى، والعودة إلى الوحادية والشمولية فى الثقافة أصبح حلماً مستحيلًا لا يراود سوى مخيلة أولئك الحكماء من أصحاب الأعمدة، فاقتصاديات السوق التى تحكم الاقتصاد المصرى الآن، ليست محايدة، وكل سلعة أجنبية ترقد على أرصفة المدن والقرى، ترقد بجانبها الأفكار التى صنعتها، وبالتالى فإن محاولة حصار الثقافة المصرية وتأطيرها - ولو كانت باسم الوطنية - لن تتجح إلا فى لفظ فلول الشمولية الجديدة خارج المشهد الثقافى كله ولو بعد حين. ■

أحمد طه

القاهرة ٩٠



المواجكات

١٠ ما بعد الكولونيالية - قراءة أولى، ماري ترير عبد المسيح. ١٦ طور للذات
الأوربية في أدب ما بعد الكولونيالية، هالة كمال. ٢٦ الميمنة والتبعية في
نطين من جزر الكاريبي «الفرقة الأخيرة» إليان توماس و«مكان صغير»
لجامايكا كينكيد، إرانيا محمد عبدالرحمن. ٣٤ أفاق ما بعد الكولونيالية،
غادة بيل. ٤٦ مسرح سونيكا والتجربة الإفريقية، نسيم مجلى.



فإن قرونا عديدة من العلاقة الجبرية بين طرفي العصر الاستعماري، لم تنته بانتقال التمثيل السياسي إلى أبناء المستعمرات سواء كانوا زعماء عسكريين أو مدنيين، فالآثار العميقة التي تخلفت عن هذا العصر، ليست سياسية واقتصادية فقط، فالأثر الثقافي - وخاصة في البلدان التي اكتسبت لغة الاستعمار - يفوق في تأثيره كل أثر آخر، كما أن هذا التأثير لم يقتصر على دول العالم الثالث (أو المتخلف) فقط، بل إنه طال كذلك ثقافة الإمبراطوريات الاستعمارية المهيمنة أيضاً.

قراءة

ما بعد

الكولونيالية

ذلك إن فلسفة الاستعمار، قامت على تأكيد الفوارق الجنسية، والبناء الهرمي للثقافات، وتسييد صورة محددة وأحادية للتمدن والتحديث، بحيث يكون الغرب الاستعماري على قمة هذا الهرم، بالمقابل واجهت قطاعات من الإنجليز والفرنسيين الوطنية هذا التراتب الهرمي بقطيعة كاملة لكل جوانب الحضارة الغربية، والتأكيد على هويتهم الوطنية، بالارتداد إلى ماضيهم، إلى عصر ما قبل الاستعمار، مما أوقعهم في تناقض قاسٍ، ليس مع عصرهم فقط، وإنما مع مفردات حياتهم اليومية ذاتها، ومع بنائهم المعرفي الذي تكون معظمه على المعارف الغربية، ومع مؤسساتهم الاقتصادية والسياسية، التي يستحيل عليهم إقامة قطيعة مماثلة بينها وبين نظيرتها في الغرب.

من هنا نشأت الحاجة إلى انشاء علوم إنسانية جديدة، وكذلك تطوير الموجود منها، لبحث عصر الاستعمار وما بعده، بهدف إقامة مفهوم جديد للعلاقة بين أطراف الظاهرة الاستعمارية، يبنى على التفاعل لا الصراع، ويمثل بداية لإنهاء عصر العنصرية والعنصرية المضادة، وواكب هذه الحاجة سعى تيارات ما بعد الحداثة، إلى تأسيس كيان معرفي متكامل - خاصة مع تزايد الاتجاه نحو العولمة - لعصر ما بعد الحضارة الأوربية، حتى اختفت أو كادت علوم تقليدية أوربية كالاستشراق، لتحل محله الأنثروبولوجيا وعلوم الاجتماع والاقتصاد السياسي... واختفت أدبيات التخلف التي تأسست في ظل محاور ما بعد الحرب الأولى والثانية، لتحل محلها علوم ما بعد الاستعمار، فهل نرى تلك الأطروحات الجديدة ممثلة في الواقع، حتى نؤمن أن الإنسانية عبرت بالفعل عصر الاستعمار، أم أن هذه الأدبيات لا تمثل سوى البداية، لثقافة مقاومة من نوع جديد، في وجه الراية الاستعمارية، التي انتقلت - بعد تغيير ألوانها وتجديد فلسفتها - إلى الجانب الآخر من الأطلسي. ■

التحرير

لوحة للفنان
ياسر شحاتة



ما بعد

الكولونيالية

قراءة أولى

ماري تريز عبد المسيح

مزاعم الحداثة الغربية. ومعظمنا قد تابع تلك المحاولات النقدية في أعمال إدوارد سعيد، الذي كان أول من قرأ الخطاب المتعالي في الأدب الإنجليزي. فقد ذهب بأن المشروع الاستعماري قد وُكِب تطور الرواية بوصفها جنساً أدبياً. كما أكمل نقاد آخرون مشروع إدوارد سعيد، وقاموا بتعرية الخطاب المتعالي في كتابات المستكشفين والرحل.

أما على مستوى التخطيط النقدي، يطرح مشروع ما بعد الكولونيالية دراسة الأعراض الاجتماعية المتمثلة في افتقاد المعنى وحالات الهوية المنقسمة على ذاتها، نتيجة ظروف تاريخية متعددة، والتي يستحيل تفسيرها من منظور الصراع الطبقي. فدراسة تلك الظروف ضرورة تاريخية عدد السعي لصياغة استراتيجيات لبلوغ السيادة الذاتية بالتححرر الفعلي من هيمنة كافة السلطات.

الجماعات هي كتابات تتجاوز الحدود الجغرافية والاختلافات اللغوية. فهي كتابات صادرة من بقع متفرقة على الخريطة، تتعدد أسن كتابها ولكنها تتخاطب بلغة واحدة.

تسعى هذه الجماعات المهمشة المنتمة للعالم الثالث إلى تعرية إيديولوجية خطاب الحداثة بمفهومها الأوروبي، والتي أباحت فيما أباحت عمليات الاستيطان بزعم التحديث ونشر المدنية، استناداً إلى نظرية التفوق العرقي، ثم تفسير الواقع الناتج عن فعل الاستيطان من زاوية أحادية تسعى لإحفاء صفة الطبيعية على الأوضاع التاريخية المتردية الناجمة عن اللامساواة في فرص التنمية التي تعرضت لها الأمم، والأجناس، والجماعات، بفعل الأوضاع الكولونيالية المهيمنة. فنقد ما بعد الكولونيالية يسعى لتعرية لحظات الالتباس التي تعترى

ف في ظهور الحركة النقدية التي يطلق عليها ما بعد الكولونيالية، شهادة على التوازنات غير المتكافئة للتمثيل الثقافي على الساحة العالمية، حيث تقابري معظم الشعوب لاكتساب المكانة السياسية والاجتماعية في النظام العالمي الجديد. فالمنظور الذي اكتسبه نقد ما بعد الكولونيالية نشأ عن التجربة الكولونيالية^(١) التي خاضتها شعوب العالم الثالث والتي عانت من وطأة استيطان أراضيها. كما تشارك الأقليات التي تعاني من القمع في ذلك المنظور النقدي أيضاً، فالتقسيم الجيوسياسي المتعسف الذي أقامته الدول الكولونيالية في إطار مشروع الحداثة^(٢) ترتب عليه تقسيم العالم إلى شرق وغرب، شمال وجنوب مما حكم على جماعات بأكملها بالارتحال والتشتت والعيش على الحافة. فالكتابات الصادرة عن تلك

محلية كانت أم دولية - والتعرف على مواطن تحريكها. ولما كانت مواطن السلطة لا تقتصر على أفراد أو جهات بعيدها، يتطلب ذلك تعرية الأنساق الاجتماعية السلطوية وشفراتها المستخدمة في السياق الثقافي، فتغيير عناصر السلطة ليس بكاف لبلوغ الحرية المنشودة. وعليه ينبغي إعادة كتابة التاريخ إعادة جذرية لإعادة تقييم الوضع الاجتماعي الذي يتم فيه كتابة هذا التاريخ والتنبه إلى كيفية صياغة الهوية الثقافية دون حصرها في إطار زمن تاريخي محدد. فالأهم تمر عليها الأزمنة، وتوالي عليها الثقافات، فالثقافة تتشكل من طبقات من المعرفة، تتواجد معاً ولا تلغى إحداها الأخرى.

فالطرح النقدي للنظرية مابعد الكولونيالية يعتمد على الدراسة البينية، فلا تميز بين النصوص على أساس الأنواع. فالتاريخ يبنى على السرد، والسرد الأدبي له مرجعية تاريخية جغرافية، والسياسة والاقتصاد متلازمان، ويشكلان جزءاً من اللاوعي أثناء السرد. ومثلما هناك ضرورة للنهل من شتى منابع المعرفة، فقد بين لنا التاريخ الأدبي ضرورة الوعي بالثقافات المتعددة. فنقد مابعد الكولونيالية هو نقد مقارن، لا يسعى لإقامة تراتب هرمي بين الثقافات، بل لدراسة مدى تفاعلها. وعادة يتيسر للجماعات التي تنقلت بين الثقافات أن تبين التفاعلات الثقافية. بل إن أكثر الأعمال الأدبية نجاحاً هي التي تكتب في المنفى، حتى صار أدب المنفى - أو أدب المهجر - الأكثر شيوعاً بين جمهور القراء والنقاد، على حد سواء. فقد ثبت أن الشعوب التي عانت من ظلم التاريخ واضطرت للخضوع والتسلط فسرّاً، ومن ثم دفعت إلى التشكك والانزياح تلك هي الشعوب القادرة على إيجاد حلول جديدة للحياة وابتداع أنماط جديدة للتفكير. كما تبين للمنظرين النقديين في عصرنا الراهن أن ثقافات الأقليات والمهمشين التي لا تلتزم بالمعايير النقدية الكلاسيكية، قادرة على تغيير الأسس النقدية للتقييم. فهي تدفع

بالنقاد إلى الالتقاء بمفهوم الثقافة خارج سياج أقانيم علم الجمال، مما يفضي إلى التبصر بمنظور جديد قد غفل عنه النقاد من ذي قبل. وبالتالي أصبح من الضروري على النقاد التعامل مع الثقافة بوصفها مردودية يصعب التوصل إلى معناها الكامل، كما يستحيل تعميمه، أو إضفاء قيمة مطلقة عليه، فالثقافة منتج دائم التشكل، طالما ظلت هناك جماعات تتفاعل في دأبها المتواصل للبقاء.

تبين النقاد أن المنتج الثقافي المتجدد يسعى للتداول خارج القنوات المؤسساتية والمتحفية التي أسستها وشرعتها الثقافات القومية بخيالها الرومانسي، أو التي سعت مؤسسات كبرى لتقنينها كمعيار عالمي له مقاييسه الكلاسيكية. لم يعد النقاد يسلّمون بتلك النظريات التعميمية، وما أصاب المدرسة البليوية من تفكيك مابعد البليوية لشاهد على ذلك. وصوبت الأنظار نحو الآداب الأخرى، المكتوبة باللغات الأوروبية أو غيرها، بل نال الأدب الشعبي والأدب المكتوب باللهجات المحلية اهتماماً بالغاً، والمثل قد سرى على الفنون البصرية



إدوار سعيد

والموسيقى الشعبية (المعروفة بالبوب)، والفن الشعبي (فن البوب)، بل الفن التلقائي أيضاً. والمقصود بالفن الشعبي هنا هو الفن الرائج وليس الفلكلور. فيستبدى لنا الآن أن المنتج الثقافي هو استراتيجية للبقاء ذات خصائص تتجاوز القوميات وقابلة للترجمة. أي يجوز تناقلها - من ثقافة إلى أخرى. والزائر لأي من العواصم الكبرى يلحظ خليطاً هائلاً من الثقافات، ولا يخفى على أحد اكتساح ثقافات جنوب شرق آسيا للقارتين الأمريكية والأوروبية، وشعبية الأدب المغربي والجزائري المكتوب بالفرنسية في فرنسا، والتداخل بين الموسيقى التركية والألمانية في بعض المؤلفات الموسيقية الشبابية في ألمانيا. فهناك حركة هائلة من الانزياح الثقافي بعد الحرب العالمية الثانية، أفرزته الظروف التاريخية ما بعد الكولونيالية.

ولم تكن الانزياحات تتجه دوماً صوب الشمال. فالكولونيالية أفرزت جيلاً من الشماليين الذين نشأوا في الجنوب ومكثوا فيه وكتبوا لسان حال أهلهم، ونادين جورديمر مثال على ذلك. فقد ولدت لأسرة يهودية، استوطنت جنوب أفريقيا، ولكنها تساند الملونين، ونستشف من كتاباتها مدى للتناقض الذي يعيشه الرجل الأبيض بمزاعمه الليبرالية في مجتمع تسوده التفرقة العنصرية. أما روث بروير جابفالا، فهي سيدة أوروبية توجهت للهند مع زوجها الهندي وأنتجت فضاء نصياً يطلو على تفاعلات ثقافية بين الأوروبيين والهنود. وتقدم لنا هالة كمال «صور للذات الأوروبية في أدب ما بعد الكولونيالية: التفاعل الثقافي في أعمال مختارة للروائية روث بروير جابفالا»، وهي قراءة لأعمالها تبين لنا كيف تشرت الكاتبة الثقافة الهندية حتى تكونت لديها رؤية غامرة بفيض الثقافات. وتشرب الثقافة لا يعنى التقليد أو الاقتباس، فتري هالة أنه ينبغي في البداية تأكيد أوجه الاختلاف بين الثقافات حتى يتسنى التوصل للمشاركة الفعالة. فتقول روث إن كان

اهتمامها بالهند متعلقاً بكيفية تشكل ذاتها أثناء تواجدها هناك، فقد وفرت لها الهند فضاءً للاحتكاك الثقافي. وترى هالة كمال أن نصوص روث خير مثال على التهجين الثقافي ولا أثر فيه على تسيد ثقافة على الأخرى، ذلك هو توجه مابعد الكولونيالية.

توضح لنا دراسة إمكانية الترجمة عن مختلف الثقافات فالانزياح المكاني الذي اضطر إليه الكثيرون قد أدى إلى تأزم مدلول الثقافة أو ماهية الثقافة. فغدت الثقافة فضاءً لا يتحدد بالأمكنة ولا بالأجناس. ومن ثم، بات من الضروري على الناقد دراسة كيفية إنتاج ثقافة تلعب من الخصوصيات الثقافية وتتجاوزها في آن، فالتفاعل بين الثقافات لن يتم سوى بالاعتراف المتبادل بالخصوصية كخطوة أساسية للتوصل لتفاهم مشترك.

فقد ما بعد الكولونيالية يبتعد عن التنظير الذي يقسم العالم إلى ثنائيات متباعدة بين العالم المتقدم والعالم المتخلف الذي يدعم فكرة العالم الأول والعالم الثالث. فكتابة مابعد الكولونيالية تؤكد الطابع المركب للثقافة التي تجمع شعوب العالم. ذلك هو المحور الذي تدور حوله دراسة رانيا عبدالرحمن عن «الهيمنة والتبعية في نصين من جزر الكاريبي»، فالباحثة تسعى لإبراز مواطن التفاعل الثقافي، ليتبين لنا أن الصراع لا يتمثل بين الثقافات، بل بين مراكز القوى المتنازعة. حتى في صميم الثقافة الواحدة. فالمثقف في ما بعد الكولونيالية يسعى لإقامة مشروع ثقافي تشارك في وضعه كافة الثقافات، مدركاً قيمة الثقافة في طابعها المهيّن. وتنتهج الباحثة منهج بحث مزدوج، يبنى على الاكتساب والإلغاء: فهي تكتسب منهجية التحليل التي استقتها من النظريات

الغربية، ثم تعمل على تطبيقها على أعمال كاتبين من الكاريبي، مما يستدعي في بعض الأحيان نقد تلك النظريات الغربية في المواضيع التي يثبت فيها استحالة الأخذ بها بشكل مطلق. أي أنها تكتسب النظرية ثم تعمل على إلغائها كما أنها في دراستها لا تكتفى بتجاوز النظرية، بل تتجاوز الفروق بين الأنواع والأجناس بتصنيفاتها التقليدية، لتقدم لنا دراسة عن رواية ومقال. فكتابة ما بعد الكولونيالية قد أزلت الحواجز بين الأجناس الأدبية والفنية بل أنها لا تمايز بين أي من الدراسات الإنسانية. فالدراسات البيئية تقع في صميم نقد ما بعد الكولونيالية. فالعديدية المنهجية جزء مكمل للعديدية الثقافية.

وربما كان للنقاد ما بعد الكولونيالية الفضل في إبراز إشكاليات الدلالة التي شاعت في النظرية النقدية المعاصرة. فعناصر الالتباس، والغموض والنهايات المفتوحة، وضرب المفاهيم الكليانية، كلها عناصر عمل نقد ما بعد الكولونيالية على تعريتها. والمحاولة هنا ليست لفرض آخر يتزعمه العالم الثالث لمواجهة الغرب، كما أنه ليس احتفالاً ساذجاً بالعديدية. فخطاب ما بعد الكولونيالية يطرح نماذج من التفكير الجدلي الذي لا يرمى إلى إنكار الآخر. من جهة أخرى، فهو لا يسعى لإدماج الخصوصيات القومية مثلما هو الحال في المدارس التي تذهب بنسبية الثقافة، في محاولة منها لتطبيع فكرة التعددية المطلقة، التي تفضي إلى إلغاء التعددية. فعلى التمييز بين النظريات التي تبيح التعددية المطلقة - Pluralism، والتي تطالب بالتعددية الثقافية multiculturalism. فالأولى ترى في التعددية حقيقة قائمة أزلية، يستحيل تجاوزها، ومن ثم يغدو الحوار بين الثقافات بمثابة السماح للآخر بالتحدث دون الإنصات إليه. تلك النظريات تتجاهل العوامل التاريخية التي أنتجت التعددية واللامساواة في التمثيل الثقافي. أما الداعون إلى التعددية

الثقافية، فهم واعون بالظروف التاريخية التي استثمرت التعددية لترجيح كفة إحدى الثقافات دون الأخرى، وهي محاولة مستترة لتطبيع اللامساواة في التمثيل الثقافي. فالداعون للتعددية الثقافية يسعون في قراءتهم النقدية لإعادة تفسير الوعي الكولونيالي في الكتابات الكولونيالية، ويعد هذا العمل بمثابة ترجمة ثقافية لهذه الأعمال. فردود الفعل الصادرة من العالم الثالث حيال الثقافة المركزية هي محاولة لتوسيع دائرة الحوار بين العالم الثالث والغرب، ذلك لرأب الصدع والوصول إلى أرضية مشتركة بين العالمين. والهجوم الذي وجهه الكاتب الباكستاني (المقيم في الهند) إعجاز أحمد إلى الناقد الماركسي الأمريكي فريدريك جيمسون هو تعرية لوجه من أوجه الكولونيالية المقنعة التي اقنفت أثرها إعجاز أحمد في خطاب الناقد الأمريكي الذي يعد من أكثر المؤيدين للتعددية الثقافية. فقد اتهمه أحمد بمحاولة قولبة ما أسماه بالعالم الثالث في نسق ثقافي محدد مما أوقعه في فخ النظرية الأحادية، ذلك لأنه قرأ تاريخ الشرق بمعزل عن الغرب.

ففي الآونة الأخيرة، حاول بعض العاملين في مجال الثقافة منهجة الدراسات الثقافية لتشديد مؤسسة أكاديمية لنظرية الثقافة. وهي محاولة طوباوية لوضع سلسلة من الخطابات المتناظرة التي أنتجت مواضع تاريخية غيز متجانسة في قالب مؤسساتي. فبلا شك، هناك عامل مشترك يجمع بين عالم المهمشين بسبب اختلاف اللون أو الدين أو العنصر أو النوع أو التوجه الجنسي، والذين خضعوا للانزياحات الجغرافية ما بعد الحرب العالمية الثانية. فالعامل الجامع لهذا الشتات هو معاناة تاريخ من التمييز وشوء التمثيل. ومع ذلك، هذا ليس بكاف لجعل منهم جماعة واحدة. فمعاناتهم الشخصية المغايرة قد أفرزت أنساقاً دلالية متباعدة وأشكالاً متفردة للذات الجماعية. وفي سبيلهم لتصنيف مثل هذه الأعمال، ارتضى بعض

النقاد لغة الاستعارة، وطبقوا نظريات ما بعد الحداثة بشكل تعسفى على هذه الأعمال. فإن كانت هناك بعض نقاط الالتقاء بين تلك الأعمال والكتابات الغربية فى بعض العناصر المتعارف عليها، مثل صعوبة اتخاذ القرار، وانفصام الذات الفاعلة، والتشرد والتشكك فى المسرودات القومية والمؤسسات فلا زالت تختلف فى طبيعة التمثيل الثقافى. فلكل جماعة تاريخ مغاير، وتقاليد خاصة بها، يصعب تجاؤها، فهى لحظات دالة، تطفو على السطح فجأة، مما قد يفضى إلى انزياح الحاضر وانفصاله. فالجماعات التى تعاني من الاختلاف يصعب ربطها فى إطار كليانى ولكل منها حاضر منفصل عن حاضر الجماعات الأخرى، ورغم اشتراكهم فى زمن تاريخى واحد، وقد يشغلون حيزاً مكانياً متجاوراً وكأننا نعيش زمناً تتجاور فيه كافة الأزمنة. وقد نبه الناقد الهندى (المقيم فى الولايات المتحدة) «هومى بابا» إلى ذلك فى كتابه موضع الثقافة (١٩٩٤)، حين صدرت الفتوى الشهيرة ضد «سلمان رشدى»، واتهمت الأوساط الثقافية إيران باللجوء إلى أساليب العصور الوسطى فى المعاملات، فأشار هومى بابا إلى عدم تفهم تلك الأوساط للاختلاف الثقافى بين الغرب وإيران، الذى أفضى إلى استصدار مثل تلك الفتاوى. كما ذكرهم بابا بأن الأسباب التاريخية والأوضاع الكولونيالية التى أفضت إلى ذلك قد شارك الغرب فى إقامتها. وبين أن الأوضاع المتردية للأقليات العرقية فى بريطانيا، ومحاولة إدماج المهاجرين فى الثقافة الغربية قد لعبت دورها أيضاً. (أنظر ص ٢٢٨ - ٢٢٩). فلم ينتبه الإنجليز إلى أن هناك ثقافات أخرى ما زالت تدبض داخل الحدود المفترضة لدولة بريطانيا، فبالنسبة «لبابا» يستحيل عزل الثقافات بموجب خرائط جغرافية أو صكوك أمنية.

وفى هذا الصدد، يحاول الناقد العربى المهاجر جلال قدير (عضو مجلس تحرير الدورية الفصلية الأدب العالمى اليوم World

Literature Today، وله كتابات عديدة منها الكتابة الأخرى: مقالات فى أدب ما بعد الكولونيالية فى أمريكا اللاتينية)، يحاول إيجاد فضاء آخر لالتقاء ما بعد الحداثة بما بعد الكولونيالية. يذهب جلال بأن ما بعد الحداثة هى الضحكة الساخرة التى اخترقت جدران الحداثة حين بلغت أوج ارتفاعها. أما ما بعد الكولونيالية، فهى كشرة تلتوى على أثرها قسّمات الوجه بازدياد، عند تبين أى شكل من أشكال الهيمنة الكولونيالية، التى مازالت تستبدل أديتها. وكما جاء فى ترجمة عادة نبيل لمقال «آفاق ما بعد الكولونيالية»، وهو فصل من كتاب لإلكى بوير، هناك التقاء آخر بين كتابات ما بعد الكولونيالية وكتابات ما بعد الحداثة. فالأدب المهجرى - أو أدب الكتاب فى المنفى - المهاجرين من العالم الثالث إلى الشمال، احتضنته الأوساط الغربية حتى أعيد تقسيم العالم إلى المركز الذى يجتذب المواهب، والهامش الذى يلفظها. تلك الكتابات المتعددة الأصوات كان لها الأثر فى قيام نظريات ما بعد الحداثة التى ازدهرت فى الثمانينات. وأرد أن أضيف معلومة قد تؤكد هذا الطرح،



سلمان رشدى

فالمعروف أن جاك دريدا مؤسس التفكيكية، وجان فرانسوا ليوتار فيلسوف ما بعد الحداثة، وإيلين سيكسو الناقدة النسوية، كلهم قد نشأوا فى الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسى، ووفقاً لما قالته سيكسو، كان تواجههم هناك فى هذه الأثناء، من العوامل الرئيسية التى حفزتهم لتفكيك خطاب التفوق الغربى والمركزية الأوروبية.

كما تطرح بروير - وفقاً لترجمة عادة نبيل - التقاء آخر بين كتابات ما بعد الكولونيالية والكتابات النسائية. فالكتابات المستوطنت المشاركات للرجل الأبيض فى مراقبه الكولونيالية قد عانين أيضاً من التمييز فى عالم الذكورة. أما النساء المنتميات للسكان الأصليين فقد عانين من كولونيالية مضاعفة. ودراسة رانيا عبد الرحمن لرواية جامايكا كينكيد «مكان صغير» خير مثال على ذلك. فالمرأة المنتمية للسكان الأصليين تعاني من وطأة المستعمر ومن شوقيته الرجل. ذلك أدى إلى قيام مراجعة أخرى بين النساء فى العالم الثالث والنساء فى المركز. فرفضت نساء العالم الثالث الأخذ بفرضيات الحركة النسوية الغربية بشكل مسلم به للاختلافات الثقافية بينهما. وتوضح رانيا فى دراستها الأسباب التى تحول دون ذلك. ولكن ينبغي عدم التعميم عند تناول الاختلافات بين كتابات نساء الهامش والمراكز. فدراسة هالة صفوت تبين علاقة التقاء، فقد تمثلت روث بوير، الأوروبية الأصل، رؤية نساء العالم الثالث فى كتاباتها. وأهم ما تبرزه دراستها هو ضرورة تفادى الوقوع فى النمطية النظرية أثناء تقييم أى من الكتابات لتنوع التجربة الإنسانية وتعدد آفاقها. فكما جاء بترجمة عادة، فالمحددات الاجتماعية مثل الطبقة والجنس والانتماء القومى والدينى والعرقى قد تلاشت مع إدراكنا صعوبة تحديد جذور الهوية.

ولكننى أرى أن فى معظم حالات الحوار حول «ما بعد الحداثة»/ الكولونيالية مساع تشدد المساواة فى التمثيل الثقافى وليس

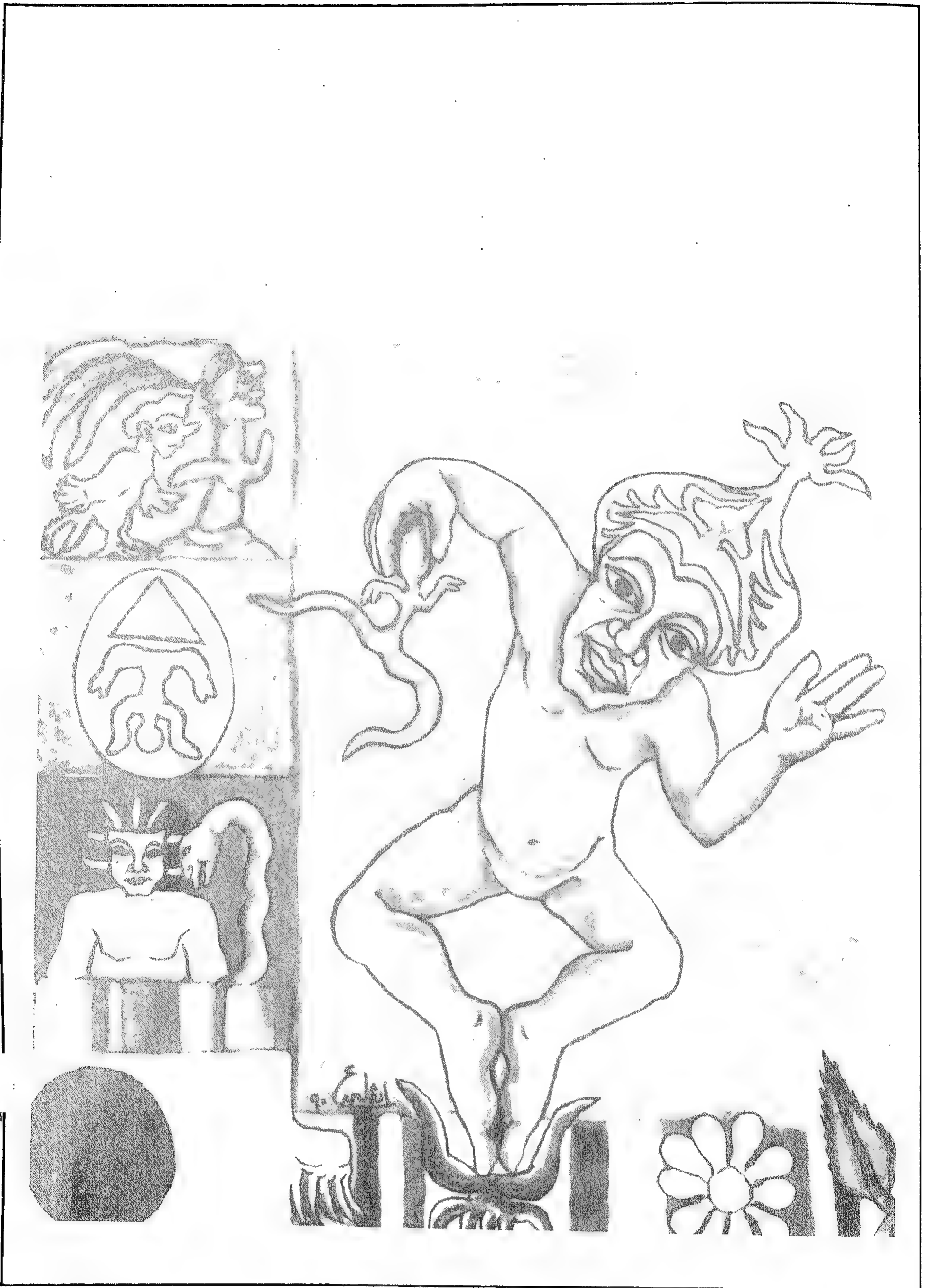
الإلغاء. فعادة ما يتواجد هذا الحرار في المناطق التي اختلطت فيها الأجساد. فالكتاب في نيوزلندا وأستراليا يقفون في فضاء بيني لامتزاج دماء السكان الأصليين بالنازحين من الدول الأخرى. فترى هيلين تيفين في مقدمتها لكتاب الكتابة في مابعد «بعد» (١٩٩١) أن الخلاف بين ما بعد الكولونيالية وما بعد العداثة لا يستحق كل هذا الاهتمام. يكفي أنهم التقوا على تقويض مركزية الأدب البريطاني الذي هيمن على أستراليا ونيوزلندا دهرًا من الزمن. ولا يختلف الموقف في أمريكا اللاتينية كثيرًا، حيث لا يتجه النازحون من شمال أمريكا إلى جنوبها فقط، بل من الجنوب إلى الشمال أيضًا، خاصة بعد ضم المكسيك وبورتوريكو إلى الولايات المتحدة. بل أن الأفارقة الأمريكيين يختلفون فيما بينهم حول ما إذا كان عليهم اعتبار كتاباتهم إسهامًا في ما بعد الكولونيالية أو ما بعد العداثة وفي معرض حديثه عن كتاب أمريكا اللاتينية، ينتهي الناقد خورخي دي ألبي إلى أن ما بعد الكولونيالية هو كيان اجتماعي، يطلق على أي من الفئات المقاومة، وآلياتها النقدية لا تختلف كثيرًا عن آليات مدارس مابعد البنيوية، فكلها تؤكد أن الهوية ما هي إلا من صنع القوى المهيمنة، فلا ترجع إلى أصول ولا تستند إلى جماعات تربط بينها الخصائص المشتركة، فالزعم بوجود الهوية الأصلية هو استراتيجية تروج لها القوى السياسية بهدف تهميش الآخر. وإن

كانت مثل هذه الآراء قد تبدو مستفزة لبعض الجماعات التي تزايد على أصولها لتخرج من أزمة مواجهة الأوضاع الاجتماعية المتردية، وإن كان هذه الخطاب قد يستفز الجماعات التي تزعم الحفاظ على نقاء دمائها (وهو زعم تكذبه الدراسات العلمية)، ربما يفيد نقد ما بعد الكولونيالية في مراجعة الممارسات السلطوية في تاريخ تلك الجماعات في عهدها السابق أو الحالي.

ربما نفيدنا هذه القراءة الأولى في ما بعد الكولونيالية حينما نتساءل عن مكانة كتاباتنا في العالم. فيترأى لنا الآن، أن الوضع الثقافي لم يكن من صنع الشمال بمفرده، بل شاركت فيه كافة الجماعات، ومقاومة المركز لا ينبغي أن يغفلنا عن الدور الذي لعبناه، والذي مازال بإمكاننا أن نصيف إليه. علينا التنبه إلى أن الثقافة ليست منهجًا معرفيًا. نستعيره من الآخر، ولا هو فعل متوارث ينبغي الالتزام به. ومن ثم، علينا مساءلة جدوى النظريات النقدية برمتها. مستقدمة كانت أم مورثة. والتي تستخدم كأطر تعسفية لتنميط آفاق المعرفة. فلا ينبغي أن نتحدد المعرفة بالنظرية. فالمعرفة هي فعل يتحدد بوقائع الحياة المتغيرة، والصراع لتحديد المنهج المعرفي يتلاقى والصراع لتحديد المعنى. فالثقافة ليست وسيلة معرفية بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي منتج يفعل ويتفاعل. من هذا المنطلق نتيج لنا دراسة المنتج الثقافي إمكانية التعرف على كيفية تخيل الآخر في اللاوعي الشخصي والجمعي، وكيفية قبولته لإقصائه وتهميشه. تلك المقاربة للمنتج الثقافي بوسعها تمهيد الطريق للالتقاء بالآخر بوصفه ذات فاعلة رهن التاريخ والظرف الشخصي. ■

(١) الكولونيالية غالبًا ما تدرج في المربية إلى «الاستيطان». وربما يقبل أغلبية القراء الاحتفاظ بالمصطلح الأجنبي، ذلك لأنه اكتسب مفهوم خاص في الدراسات الثقافية لم يكتسبه المصطلح العربي «الاستيطان» بعد. فالاستيطان في الثقافة الأوروبية لم يعد يقتصر على المعنى المؤلف الذي يعنى الاحتلال أو الاستعمار، بل اكتسب مضمونًا إداريًا يستخدم للإشارة إلى أية سياسة ترمي إلى استغلال الشعوب أو الجماعات المستضعفة من قبل القوى العظمى. ومن ثم، فقد صار لمصطلح «الكولونيالية» أو «الاستيطان» تداعيات سياسية تنبئ على معايير أخلاقية، حتى غدت العلاقات القائمة على الاستغلال بكافة أنواعه، سواء كان استغلال الرجل للمرأة أو الكبير للصغير، أو الأغلبية للأقلية، كلها علاقات توسم بالكولونيالية.

(٢) ما أعنيه بمشروع العداثة، هو المشروع الذي بدأ مع فلسفة الأنوار وتطور عبر الأزمنة في الفكر الأوروبي، حتى بلغ الفلسفة الوضعية التي تنشد العقلانية، وتزعم القدرة على بلوغ الموضوعية المطلقة في الأحكام، مما ترتب عليه الاعتقاد بفوق الجنس الأوروبي، لتفوق المعايير العلمية الأوروبية التي يسرت تحكم الإنسان في الطبيعة. هذه المفاهيم، أباحت بدورها استبعاد الآخر أو الأجناس الأخرى التي تنسم بالبداية بزعم مدنيته لتواكب خط التطور الذي تنتهجه البشرية. ففكر المدنية، أو العداثة بمفهومها السلبي استدعى استعمار الشعوب وإبادة هذا الفعل دون التشكك لحظة في المعايير الأخلاقية القائمة عليها. وأدى تلازم المفهوم السلبي للتمدن مع الأوضاع الاستعمارية إلى رد فعل ارتدادي من قبل الجماعات المتطرفة حتى أنها نبذت العداثة بكافة أشكالها، وأول مسعاها بعد الاستقلال توجه للارتداد كضمان للانفصال التام وتأكيد الهوية. فرفض مشروع العداثة في الشمال تختلف أسبابه عنها في الجنوب. فالشماليون نبذوا العداثة لمزاعمها بمركزية المعرفة، ومن ثم جاءت ما بعد العداثة لتفكيك معطيات العداثة، مما دفع البعض للاعتقاد أن ما بعد العداثة هي فعل «تحديث» لحركة العداثة التي شاعت في أوائل القرن.





صور للذات الأوروبية

في أدب ما بعد الكولونيالية*

التفاعل الثقافي في أعمال مختارة للروائية روث بروير جابفالا

مسألة كمال

ممن كانوا يقيمون في بريطانيا أو الهند على حد سواء .

ثانياً: إن تلك الكتابات ترسم صورة لحياة الأوروبيين المقيمين في الهند وأسلوب حياتهم وطرق تفكيرهم. وثالثاً: كان لتلك الكتابات أكبر الأثر على كل من اطلع عليها ممن هم في طريقهم إلى الهند، حيث كانت تزودهم بانطباعات معينة وآراء مسبقة بل وتوقعات لما هم في سبيلهم إلى مواجهته ومعاشته، مما كان ينعكس على استجاباتهم وردود أفعالهم تجاه ذلك المجتمع الآخر (جرينبرجر، ص ٢).

ويقوم جرينبرجر بتقسيم كتابات الإنجليز حول الهند في الفترة ١٨٨٠ - ١٩٦٠ إلى ثلاث مراحل وهي:

مرحلة الثقة ومرحلة الشك، تليهما مرحلة الحنين إلى الماضي، وذلك تبعاً للإطار التاريخي وانعكاس معطياته على الكتابة والمؤلفين.

للطابع السائد والمميز للنصوص الكولونيالية حيث التأكيد على الفروق والاختلافات الجوهرية بين الثقافات محل «التفاعل» في صالح الطرف الأقوى، أي صاحب النفوذ الاستعماري.

الكولونيالية/ ما بعد الكولونيالية:

في دراسته التاريخية حول التصور البريطاني للهند كما يتمثل من خلال الأدب الأنجلو هندي، يشير آلن جرينبرجر (Auer Greenberger) إلى دور النصوص الأدبية في كشف جوانب متعددة من علاقة التفاعل الثقافي بين البريطانيين والهنود، فيرى أن الأدب الذي أنتجته أقلام بريطانية في إطار الاستعمار - أي الأدب الكولونيالي - يقوم بأدوار ثلاثة.

أولاً: كان يمثل معتدلاً للمعلومات عن الهند في متناول عامة الشعب البريطاني، حيث كان يستهدف قراء من البريطانيين

ف تعتبر روث بروير جابفالا (Ruth Prawer Jhabvala) من الكتاب المعاصرين المهتمين والمهمومين بالتفاعل الثقافي في سياق ما بعد الكولونيالية. وينعكس ذلك بوضوح على كتاباتها حيث تتناول عديداً من الشخصيات الروائية الأوروبية في تفاعلها الثقافي مع واقع الحياة في مجتمع مغاير. وإن المتأمل لروايتها «مكان متخلف» (A Backward Place) سرعان ما يكتشف عناصر ما يطلق عليه «التهجين الثقافي» (hybridity) في سياق خطاب ما بعد الكولونيالية. فعلى مستوى مضمون الرواية وما تتناوله من قضايا، يتضح وجود محاولة لتجاوز الثنائية الفاصلة (binary opposition) بين ما هو غربي وما هو هندي، التي تكاد تخضع بصفة مستمرة لعملية تقويض في مقابل التأكيد على عناصر وأوجه الاحتكاك الثقافي بل والتداخل والتجانس في أحيان كثيرة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية مغايرة تماماً

وإذا كان جرينبرجر كمؤرخ يعرض وجهة نظره كممثل للفكر البريطاني، فإن المؤرخ الأدبي الهندي بوبال سنج (Bhupal Singh) بدوره يقسم الأدب الأنجلو هندي إلى ثلاثة مراحل أيضاً، تنتهي المرحلة الأولى منها بثورة ١٨٥٧، والثانية بإصدار رواية «كسيم» (١٩٠١) من تأليف رديارد كبلنج (Rudyard Kipling)، في حين تتضمن الفترة الثالثة حدث تقسيم البنجال عام ١٩٤٧ وحتى الزمن الحاضر.

ومن الملاحظ أن كلا من جرينبرجر وستج يتفقان على أن الأعمال الأدبية الأنجلو هندية في بداياتها قلما كانت تتناول العلاقات بين البريطانيين والهنود، بل تكاد لا تشير إلى أي شكل من أشكال التفاعل المباشر بين ممثلي هاتين الثقافتين. فلا تتعدى تلك النصوص كونها كتابات وصفية للطبيعة في الهند وتصويراً لملامح الواقع الرسمي للهند كمستعمرة بريطانية. وهكذا نجد أن التفاعل بين الثقافتين البريطانية والهندية لا يتبدى إلا في إطاره العام دون تناوله على مستويات شخصية بين ذوات مستقلة. كما يلاحظ في الكتابات الكولونيالية أن العلاقات بين الأشخاص عادة ما تقوم في إطار العلاقة ما بين السادة والخدم، بحيث تعمل تلك الصورة النمطية على إعلاء قيمة الذات البريطانية والتأكيد على السيادة البريطانية على الفئات الخاضعة لسيطرتها العسكرية والسياسية.

ولعل من أكثر النماذج تكراراً في التصوير الكولونيالي للبريطانيين في الهند هي صورة الفرد الإنجليزي بصفته قائداً وسيذاً، بينما يتم تقديم الهنود في صورة الخدم أو كالأطفال الذين هم في حاجة إلى التوجيه والقيادة. وإذا كان هذا هو التوجه العام السائد والمميز للكتابة الكولونيالية، إلا أنه كان هناك مع ذلك تيار معاد للإمبريالية ولعل من أكثر ممثليه الكاتب جورج أورويل (George Orwell) الذي كان يرى في تجربة الإمبريالية ممثلة في الإمبراطورية البريطانية والاستعمار بشكل عام مصدراً لتدني العقلية البريطانية. ويتضح موقف أورويل جلياً في مقالة له بعنوان «إطلاق النار على الفيل» حيث يقوم الراوي - البريطاني - بالتوصل إلى فهم ووعي بطبيعة الإمبريالية فيقول:

«يا لها من عملية لا جدوى أن يسود الرجل الأبيض الشرق... إنه يرتدى حيلها قناعاً، ويظل وجهه يتحول ويتبدل حتى يلائم ذلك القناع... إن حياة كل رجل أبيض في الشرق هي صراع واحد مستمر في محاولة لتجنب أن يكون مصدراً للسخرية».

(أورويل، ص ٢٣٩ - ٢٤٠)

ويرى أورويل أن امتلاك القوة يفرض على الحاكم سلوكاً يتفق مع وضعه ومع ما هو متوقع وملتزم منه، بصرف النظر عن رغباته ومعتقداته الشخصية. وهكذا يجد الراوي في هذه القصة نفسه مجبراً على قتل الفيل رغم عدم رغبته هو نفسه في القيام بذلك، ورغم قناعته بعدم جدوى العملية كلها. إن عبثية الموقف كله تبرز من خلال مايلي:

«لم أكن في الحقيقة سوى دمية عبثية تدفعها إرادة تلك الوجوه الصفراء. وقد أدركت ساعتها أنه عندما يتحول الرجل الأبيض إلى طاغية فإنه إنما يعمل على تدمير وتقويض حريته الشخصية».

(أورويل، ص ٢٤٠)

والرجل الأبيض، هذا إنما يشير إلى الاستعمار متجسداً في صورة إنسان ومع ذلك لابد من الإشارة إلى أن نقد أورويل للاستعمار إنما يعبر في حد ذاته عن جانب من جوانب الكولونيالية، حيث أن مبررات اعتراضه على الاستعمار ليست في جوهرها في صالح الفئة الخاضعة للمستعمار أو يدعوى الحقوق الإنسانية المتساوية للطرفين، وإنما هي بدافع ضمان سمعة الرجل الأبيض، الذي يفقد حريته في تفاعله مع «إرادة تلك الوجوه الصفراء».

وعلى أية حال، فإنه قلما يقدم الأدب الكولونيالي للفرد البريطاني في علاقة تفاعل وتعامل مع الهنود على أسس المساواة. فالأجنبي دوماً منفصل عن المواطنين الأصليين، وفي حالة البريطانيين في الهند فإننا نجدهم دوماً في درجة ومستوى أعلى من أتباعهم الهنود. ويؤكد الناقد إدوارد سعيد على هذه الفكرة في دراسته حول مفهوم الاستشراق قائلاً: «أن يكون أوروبياً مقيماً في الشرق يتطلب منه دوماً أن يمثل ضميراً ووعياً منفصلاً وغير مساو لما حوله...» (ص، ١٥٧).

وقد ترتب على ذلك الوضع أن العلاقات الشخصية كانت لا تحدث إلا في أضيق الحدود، كما كانت الزيجات المختلطة - التي تقوم بين طرفين أحدهما بريطاني والآخر هندي - حدثاً نادر الوقوع، كما كان ينظر إلى الأبناء الناتجين عن مثل تلك الزيجات نظرة احتقار باعتبارهم حاملين لأسواء ما في الأصل الذي ينتمي إليه الأبوان. وتمثل فكرة الزواج المختلط بالنسبة لي مثلاً للتفاعل الثقافي عبر الأجناس المختلفة في أقصى درجات ذلك التفاعل حميمية، ومن هنا كان انعكاس ذلك في الأدب - من حيث تصوير مدى نجاح الزواج المختلط أو فشله - مقياساً للتوجه العام السائد بشأن محاولات التبادل الثقافي المباشر بكل ما يترتب عليه من نتائج وتبعات.

ويشير نورمان دانيل (Norman Dan-iel) في كتابه بعنوان «الحاجز الثقافي» The Cultural Barrier إلى الصعوبات التي تواجه الزيجات القائمة بين طرفين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، والتي يرجعها المؤلف إلى الاختلاف في التركيبة الثقافية والتكوين النفسي الذي يتطلب أن يقوم أحد الطرفين بالتضحية بثقافته أو ثقافتها الخاصة والمألوفة، (ص، ١٣). ومن الواضح أن مثل تلك التضحية عادة ما يكون من غير المحتمل حدوثها بل وتكاد تكون مستحيلة في السياق الاجتماعي الأنجلو هندي.

وبما أن الواقع الاجتماعي والتاريخي تتعدد أصداؤه في الكتابة الأدبية، فإننا نجد في الأدب الأنجلو هندي الكولونيالي انعكاسات للاتجاه العام الخاص بالتفاعل الثقافي في سياق اللحظة التاريخية المعنية. ومن هنا كان تصوير الزيجات المختلطة أو حتى العلاقات العابرة بين طرفين يمثلان ثقافتين مختلفتين في الأدب الكولونيالي يعمل على إنهاء هذه العلاقات بالفشل. وفي حالة الاعتراف بإمكان قيام علاقات إنسانية، إلا أن علاقات الحب والزواج في هذا الإطار يكاد لا يكتب لها النجاح على الإطلاق. وكما يشير بوبال سنج، فإن العلاقات من هذا النوع تقوم عادة بين رجل إنجليزي وامرأة هندية، بحيث تكون السيادة مؤكدة لطرف على حساب الآخر، فيتم تعضيد الأصل الأنجلويزي بقيمة الذكورة. أما العلاقات بين

صور لذات الأوربية

امرأة إنجليزية ورجل هندي قلم تبدأ في الظهور إلا في القرن العشرين مع تعرضها للانتقاد الشديد. ومن الجدير بالذكر هنا أن العلاقات الناجحة هي التي يكون الرجل الهندي فيها بريطاني الثقافة والتعليم ويشترط أن يستقر الطرفان في بريطانيا لا الهند. (سليج، ص ١٧١). وربما يكون في ذلك إشارة إلى تغلب قيمة الذكورة على الثقافة السائدة التي عادة ما تمثل بالنسبة للمجتمعات الأبوية قيمة سيادية عليا.

ومن الملاحظ أن النماذج النسائية الأوروبية الموجودة في الأدب الكولونيالي لا تتعدى أنماطاً محدودة متكررة من النساء والفتيات المقيمت في بلد كالهند مثلاً، ويكاد يمكن حصرهن في أدوار زوجات وبنات رجال الدولة البريطانيين وضباط الجيش البريطاني في الهند ممن يقيمون هناك بصفتهم ممثلين للحكومة البريطانية، إلى جانب بعض الممرضات المرافقات للقوات العسكرية وبعض الراهبات أو ممن يقمن بمهام دينية خاصة في الهند، إضافة إلى المربيات اللاتي يتم الاستعانة بهن في تربية أبناء عليا القوم خاصة من الإنجليز أنفسهم. وفي كافة الأحوال، يتم تحديد حركة هؤلاء النساء والفتيات في إطار الوسط البريطاني ونادراً ما يتعرضن للتفاعل مع فئات المجتمع الهندي المختلفة.

أما أدب ما بعد الكولونيالية فيتميز بتغيير إن لم يكن انقلاباً في علاقات القوى تلك، فتكتسب عملية التفاعل الثقافي أبعاداً أخرى مع انتهاء الثنائية المتقابلة القائمة على أساس السيادة/ العبودية. ولم ينعكس الواقع التاريخي الخاص بانتهاء الحركة الاستعمارية وتحقق الاستقلال على الكتابة سوى في فترة زمنية لاحقة ربما نظراً لاستمرار تبعية الفكر الإنساني لمقاييس وجهة النظر الأوروبية (اشكروفت وآخرون، ص ٥ وما بعدها).

ففي خطاب الاستشراق مثلاً، يشير إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» إلى أن

اللقاء الثقافي بين «الغرب» و«الشرق» كان يتم دوماً بين طرفين أحدهما قوى والآخر ضعيف، وأنه كان تعتمد على تفرقة بين الغرب وما يتسم به من رفعة وسمو مقابل الشرق وما يمثله من دونية - من وجهة النظر الغربية بالطبع. فيوضح سعيد بالتالي أن فكرة «الشرق ما هي إلا مفهوم غربي يخلق لقاء ثقافياً قائماً على الآراء المسبقة لا الحقائق الواقعية، فخطاب الاستشراق كما يراه سعيد لا يقوم سوى على علاقة «نصية» (Textual) ذات طبيعة خاصة، ولا يعتمد على الحقيقة الواقعة (ص ٤٠ - ٤٢) وإذا كان سعيد قد فضح مركزية النظرة الغربية والقوة المؤثرة لذلك التوجه الغربي على الكتابة والفكر بصفة عامة، إلا أنه لم يركز على «الشرق» كقوة فعالة مؤثرة في إطار التفاعل الثقافي.

وتعرف الكتابة في إطار ما بعد الكولونيالية بظاهرة «الرد على الكتابة بالكتابة» (Writing back)، أي استخدام لغة الثقافة المركزية - الغربية / الإنجليزية مثلاً - واستبدالها بحيث يصبح الناتج خطاباً جديداً يمثل الثقافة المحلية. وتشير الثقافة المركزية هذا إلى ثقافة المستعمر - بكسر حرف الميم - بينما تشير الثقافة المحلية إلى ثقافة الطرف المتعرض للاستعمار، ويشير كل من اشكروفت وجريفيثس تيفين (Ashcroft, Griffiths & Tiffin) في كتابهم الرد على الكتابة الإمبريالية بأن الرد على الكتابة يكون الكتابة عن طريق عمليتي الإلغاء والاكتمال (Obrogration anf ap-propriation). وتتضمن العملية الأولى رفض سلطة اللغة الإنجليزية والثقافة البريطانية على غيرها من وسائل التواصل، وكذلك رفض تبني أي من المقاييس والمعايير التابعة للبلاد الاستعمارية. أما العملية الثانية فتقوم على اكتمال لغة الثقافة المركزية وإعادة تشكيلها بحيث تتسع للتجربة الثقافية ما بعد الكولونيالية (اشكروفت وآخرون، ص ٣٨ - ٣٩)

وهكذا يصبح النص ما بعد الكولونيالي في حد ذاته «هجيباً» من حيث الشكل والمضمون، ويورد كتاب الرد على الكتابة الإمبريالية راوية المؤلف الهندي نارايان وعنوانها «بائع الحلوى كنموذج

للنص الهجين شكلاً وموضوعاً، إذ يعرض النص القيم الهندية التقليدية في شكل أدبي غربي ألا وهو فن الرواية. أما عمليتنا «الإبطال» والتمكين، فيتم التعبير عنهما رمزياً عندما تتم إزالة صورة المسئول البريطاني السيد نويل من الحائط لتحل محلها - وفي نفس إطار الصورة السابقة - صورة أحد الآلهة الهندية. وهكذا قام الكاتب الهندي باقتباس الشكل الأدبي الغربي على سبيل الإطار الخارجي لتجاربه الشخصية وثقافته المحلية (اشكروفت وآخرون، ص ١٠٩ - ١١٥).

وإذا كان مفهوم «الإطار» هذا يتضمن قدرًا من محدودية للأفق وتضييقه بحيث لا يدع مجالاً للتحرر والانطلاق - ولو حتى على المستوى الحرفي المباشر - فإنني أميل إلى تبني وجهة نظر الناقد الهندي رامانوجان حين يركز على عملية التفاعل الثقافي من حيث كونها عملية قائمة على «التبادل» أي أنها عملية تفاعل ثقافي متبادل، حيث يؤكد أن «لقاءات الثقافات تعمل في بداياتها على تأكيد أوجه الاختلاف وتستمر إلى أن تصل إلى نقطة تفاهم وتواصل مشترك» (رامانوجان، ص ١٤٥).

وهكذا تمثل «المشاهدة المتبادلة» مصدراً للتفاهم بين الأطراف المشتركة في عمليات احتكاك وتفاعل ثقافي، بحيث يعمل ذلك على التعامل مع كل ما هو غريب واحتواء وتفهم كل ما يبدو مفرعاً لمجرد كونه أجنبياً - أي منتحياً لثقافة مغايرة. وفي إطار التفاعل الثقافي الأنجلو هندي يرى رامانوجان العلاقة بين الطرفين قائمة على التبادل المشترك، فيقول: «إن كلا من مراقبي الهند (أي الأجانب، ومراقبي الهند (أي الهنود) يمثلان مصدراً للمتعة والمعرفة. وإن مثل هذه اللقاءات هي مثل مرآة تعكس مرآة أخرى تكشف لنا عن الكثير عن أنفسنا وعن غيرنا» (رامانوجان، ص ١٣٨ - ١٣٩).

ولعل من أهم خصائص أدب ما بعد الكولونيالية من وجهة نظري هو عنصر «التعجين الثقافي» ووجهة النظر المتنوعة المداخل والملاح في التعامل مع العالم، مع التحرر من أحادية النظرة ومن سيادة ثقافة ما فوق غيرها من الثقافات. ويتميز ذلك بالتوجه الجديد - وهو ما يعرف بما بعد

الكولونيالية - بأن كافة الثقافات، المحلية منها والغربية تتعايش بحيث أن النص الأدبي المنتمي إلى أدب ما بعد الكولونيالية يصبح فضاء للتفاعلات والتداخلات الثقافية في سياق أشبه بما يطلق عليه الناقد الهندي رامانوجان. سياق المرأة العاكس لمرآة أخرى.

وفي الصفحات التالية أسمى إلى الكشف عن عناصر ما بعد الكولونيالية في أعمال روث بروير جابالا في محاولتها لخلق فضاء نصي يتسع لأشكال من التفاعل الثقافي بين الأوروبيين والهنود في إطار ما بعد الاستقلال. وتمثل رواية مكان متخلف بالفعل فضاء نصي يتبدى فيها هذا التفاعل الثقافي كقضية تؤرق جابالا على مستوى المضمون الفكري من جهة والشكل الفني من جهة أخرى. فمن حيث المضمون تتناول الرواية صورا للذات الأوروبية في تفاعلها مع «الهند» في ما بعد الاستقلال، وتتمثل هذه الصور في نماذج لثلاث نساء أوروبيات مقيمات في الهند وهن جودي (Judy)، إيتا (Etta)، وكلاريسسا (Clarissa)، وتمثل كل منهن درجة مختلفة من درجات الاندماج في المجتمع الهندي، كما تكشف كل منهن عن نمط مغاير للذات الأوروبية، أما من حيث الشكل فإن التميز العرقي الذي ظلت الذات الأوروبية تدعيه في علاقتها بالذات الهندية - المحلية - يتم تجاوزه بحيث لا يصبح للأوروبي أو الأوروبية السيادة على الشخصية الهندية، فيقوم النص بإلغاء الطبقة العرقية والثقافية في صالح التداخل الثقافي والهجين، مما يزيل الفواصل ما بين الثقافات ويخلق واقعاً جديداً.

روث بروير جابالا:

أود هنا التعريف بالكاتبة روث بروير جابالا التي تحتل موقعا متميزا في نسيج الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية والذي يتخذ من الهند موضوعا وموقعا لأحداثه. ويشير الناقد هيدن مور وليامز إلى إشكالية تركيبية جابالا الشخصية قائلا:

«إن أعمالها تنتمي بشكل أو بآخر إلى الأدب الذي يدور حول الهند والذي صدر عن الكتاب الأجانب فمن لهم صلات وطيدة بالهند.. أما تجربتها الشخصية الحميمة بالهند والحياة هناك واهتمامها الشديد بذلك من

حيث كونها أدبية روائية يجعلها أقرب إلى الكتاب الهنود».

(وليامز، ص ٥٣)

فقد ولدت روث بروير جابالا في عام ١٩٢٧ في مدينة كولون في ألمانيا، وكان والدها بولنديا يعمل بالمحاماة، وقد انتقل إلى ألمانيا من بولندا أثناء الحرب العالمية الأولى لتجنب الانضمام إلى الجيش. أما والدتها فكانت ألمانية من أصول بولندية وروسية. وفي عام ١٩٣٩ انتقلت أسرة بروير والتي كانت تتكون من روث ووالديها وأخيها زجبرت إلى إنجلترا حيث ما لبثوا أن استقروا في مدينة لندن. وقد درست روث الأدب الإنجليزي في جامعة لندن حيث تعرفت على مهندس هندي شاب وماكان ليمر وقت طويل حتى تزوجا عام ١٩٥١ وسافرا بعدها إلى الهند حيث استقربها المقام إلى عام ١٩٧٥ عندما قررت الانتقال إلى نيويورك واتخذتها مقرا لها.

وهكذا فإن تكوين روث بروير جابالا المتعدد الثقافات بأصولها الأوروبية وتعليمها البريطاني وانعماسها في المجتمع الهندي خلق لديها بلاشك وعيا وزودها بتجربة حياتية متعددة الجوانب وثرية، ومن هنا يميل عدد من النقاد إلى وصفها بأنها تحمل وجهة نظر مزدوجة كما لو كانت هندية وأجنبية في ذات الوقت (انظر على سبيل المثال الناقدة فاسنت شاهان (Vasant Shahane)).

ومن الجدير بالذكر في سياق علاقة جابالا بالهند هو مقالتها بعنوان «ذاتي في الهند» والتي تعلن فيها بدء مرحلة جديدة في تطور اهتمامها الفكري حيث تقول: «يجب على أن أعترف بأنني لم أعد مهتمة بالهند في حد ذاتها، وإنما اهتمامي الآن منصب على ذاتي في الهند» (ص ١٣). ويشير ذلك القول ضمنا إلى مرحلتين من مراحل الكتابة لديها، فرواياتها الأولى التي صدرت في الفترة ١٩٥٥ - ١٩٦٢ تدور أحداثها في الهند بعد حصولها على الاستقلال، وتعمل على استعراض جوانب من الحياة الاجتماعية والقضايا السياسية وآمال وأحلام الطبقة الوسطى الهندية، حيث الصراع دائر بين التقاليد من جهة والتحديث من جهة أخرى. وتميل المؤلفة هنا إلى القيام بدور

«الملاحظة، أكثر من كونها «معلقة، على ما تبينه من أحداث وشخص».

وتمثل رواية مكان متخلف أولى روايات جابالا التي يتحول فيها اهتمامها إلى تتبع أشكال التفاعل الثقافي بين ذوات أوروبية وأخرى هندية بحيث يدور ذلك اللقاء على أرض الهند في إطار ما بعد الاستعمار. وأود الإشارة هنا إلى أن شخصيات جابالا الرئيسية في روايتها تلك وما بعدها هي في معظمها نساء أوروبيات وتجاربهن المختلفة في الهند، وهو ما ينطبق على رواية مكان متخلف إضافة إلى سيادة من نوع جديد (١٩٧١) وسخونة وغبار (١٩٧٥). أما روايات مرحلتها الأخيرة - منذ انتقالها إلى نيويورك - فلا تتخذ من الهند موقعا لأحداثها وإنما تمتد لتجوب آفاقا أرحب على مدى قارات العالم كما تتضمن شخصيات متنوعة متعددة الثقافات.

إن نقاط التماس بين حياة روث بروير جابالا الشخصية وبين ما تعبر عنه في كتاباتها قد يجد تفسيرا في إطار مقالتها ذاتي في الهند التي يمكن التعامل معها على أنها محاولة لتعريف الذات وتحليلها. وفي سعي الكاتبة لتحقيق ذلك تكتسب وعيا بكل ماتحمله من صراعات وتناقضات. فتذكر أنها في محاولتها للتعامل مع تلك الصراعات الشخصية ما بين هويتها كأوروبية، وواقعها كأوروبية تنتمي إلى المجتمع الهندي، كثيرا ما تفكر في أن تكتسب هوية هندية كاملة بينما ترى في حالات أخرى ضرورة التمسك بطبيعتها الأوروبية المتمردة.

أما المخرج من تلك الورطة وذلك الصراع فيتمثل لها في اللجوء إلى الانسحاب إلى حجرتها والكتابة (ذاتي في الهند، ص ١٩-٢١). وهكذا تتجدد شخصية جابالا وهويتها في كونها أولا وقبل أي شيء «كاتبة» وتصبح الهند في روايتها بما تحمله من مظاهر تعدد الثقافات رمزا وكناية عن فكرة الاحتكاك والتفاعل الثقافي.

التفاعل الثقافي في أعمال روث بروير جابالا:

في مقالتها «ذاتي في الهند» تقول المؤلفة: «إن الهند تخلق ردود فعل قوية لدى الناس، فمنهم من يكره الهند تماما ومنهم من

صور لذات الأوربية

يحبها بشدة، أما غالبية الناس فتختلط لديهم المشاعر بين الكراهية والحب، (ص ١٣). فمن هم هؤلاء «الناس» الذين تقصدهم جابا لا؟ إن الناس هنا هم الأوروبيون المقيمون في الهند سواء أكانوا من الزوار والسياح أو المقيمين بصفة دائمة. وقد كانت الكاتبة نفسها ضمن تلك الشريحة من الناس، ومن هنا كان اهتمامها بمحاولة تحليل موقعها وموقفها كأوروبية مقيمة في الهند. وروايتها «إزموند في الهند» (١٩٥٨) هي أولى رواياتها التي تتناول التفاعل الثقافي بين الهند وأوروبا من خلال علاقة زواج تتم بين رجل بريطاني وامرأة هندية. وتقدم هذه الرواية صورة نمطية للزواج المختلط حيث لكل طرف فيه طبيعة واهتمامات وأسلوب حياة مغايرة للطرف الآخر، وتؤدي تلك الثنائية إلى فشل العلاقة الزوجية - أي إلى فشل قيام علاقة شخصية إنسانية بين طرفين يمثلان ثقافتين مختلفتين. ومن هنا يمكن اعتبار رواية «إزموند في الهند» أقرب إلى الأدب الكولونيالي بما تحمله من تأكيد على مفهوم الثنائية الثقافية ودوران كل ثقافة في فلك منفصل ومنعزل، مع فشل أي محاولة للتقارب أو التفاعل بما يخلق مساحة ثقافية مشتركة.

وإذا انتقلنا إلى رواية مكان متخلف (١٩٦٥)، نجد أن جابا لا تقدم فيها تحليلاً أشمل وأوضح للتفاعل الثقافي بين الشخص من الهنود الأوروبيين، ومن وجهات نظر متعددة ومتنوعة. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى نورمان دانييل الذي يرى أن عملية اللقاء والاحتكاك الثقافي الشخصي تخضع للعديد من التوجهات وأساليب التكيف والتأقلم المختلفة، فمن جهة يتم رؤية كل شيء من حيث كونه معادياً وبالتالي مرفوضاً، وعلى النقيض من ذلك قد يتم رؤية كل شيء على أنه أفضل من كل ما ينتمي إلى ثقافة المرء الأصلية (دانييل، ص ٦١).

وفي رواية «مكان متخلف» نجد أن الطرف الأوروبي الموجود في علاقة تفاعل

مع الهند ممثل في ثلاث شخصيات نسائية من المقيمات بصفة دائمة في الهند، وتعتبر كل منهن عن شكل من أشكال التكيف مع الواقع، وهن: جودي، وإيتا، وكلا ريسا. ويرى ديفيد روبين (David Rubin) أن كل شخصية منهن تعكس جوانب من إحساس جابا لا ذاتها بهويتها كأوروبية مقيمة في الهند (روبين، ص ٢٧٨).

فإذا أخذنا جودي كنموذج للمرأة البريطانية المتزوجة من رجل هندي وجدنا أنها بلا شك تعكس جانباً من حياة مؤلفة الرواية. كما يتضح بشكل عام اهتمام جابا لا بتلك القضية - الزواج المختلط - اهتماماً خاصاً، فلا ينعكس على ذلك النص فحسب وإنما تكرر في عدد من قصصها القصيرة كذلك. وفي الرابطة بين الزواج المختلط واجتياز الحواجز الثقافية يرى نورمان دانييل أن الزواج المختلط في حد ذاته يمثل قضية شائكة، أما نجاح مثل هذه العلاقة فيرجع في رؤية إلى نجاح طرفيها في تجاوز المشاكل الناتجة عن الحواجز الثقافية الناجمة عن الاختلافات القائمة بين ثقافة وأخرى (نورمان دانييل، ص ١٣). وينطبق ذلك على حد كبير على النماذج التي تقدمها جابا لا للزوجات الأوروبيات المقيمات في الهند.

إن جودي في رواية «مكان متخلف» مثال للشخصية المتزنة المتعلقة التي كثيراً ما يتداخل صوتها مع صوت الراوية بما يوحي أحياناً بأنها لسان حال الراوية ذاتها وحاملة وجهة نظرهما. وهي زوجة جادة في تحمل مسئولية أسرتها كما أنها تتمتع بعلاقة طيبة مع عائلة زوجها - الهندية، وكذلك «سودير» زميلها - الهندي - في العمل. ويوحى ذلك بحسن اندماجها في المجتمع الهندي التقليدي. وإضافة إلى ذلك نجد أن جودي هي الشخصية الأوروبية الوحيدة في الرواية التي لا يرد ذكر لتعرضها لمضايقة من الأطفال في الشوارع، مما يؤكد على ذوبانها الثقافي في الهند بحيث لم يعد وجودها كأجنبية ملحوظاً على مستوى الحياة اليومية، كما لو أن المجتمع الهندي قد «تقبلها» كجزء من نسيجه. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ذلك لم يتحقق لها - إن كان قد تحقق بالفعل - إلا بسبب زواجها وبالتالي انتمائها اجتماعياً إلى عائلة هندية، ذلك إلى جانب تبنيها مظهراً هندياً تقليدياً من حيث ربطة الشعر وارتداء

الزى الهندي التقليدي - الساري - ، فلم تعد بالتبعية «تبدو» غريبة.

وتوصف جودي في الرواية بأنها «ذات طبيعة متفتحة وحسنة النية» «مكان متخلف»، (ص ١٣)، ويتم التعقيب على ذلك بالقول أن طبيعتها تلك جعلت الحياة في إنجلترا شبه مستحيلة بالنسبة لها. أما ذكرياتها عن الوطن فتدور حول وحدتها القاتلة وجلسها في البيت أمام التلفزيون بعيداً عن البرودة والناس. وعلى النقيض من تلك الصورة القاتمة نراها تروح وتجيء في الهند متمتعة بحرية الحركة في علاقاتها المفتوحة على الناس والأماكن المختلفة. وبالرغم من الصعوبات التي تواجهها في العثور على عمل مناسب وإعالة زوجها العاطل «بال»، وأبنائها، إلا أنها تبدو من أكثر الشخصيات الأوروبية تمتعاً بحياة مستقرة. وترجع رفيقتها كلاريسا - وهي فنانة إنجليزية مقيمة في الهند أيضاً - استقرار جودي النفسي إلى إدراكها «أن السبيل الوحيد للحياة هنا [في الهند] هو التحول إلى زوجة هندية حقيقية» (ص ٢٠). ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل إن كلاريسا تكاد تحسد جودي على شعورها بالانتماء إلى عائلتها الهندية.

ومن الجدير بالذكر هنا أننا نكاد نسمع صدى لذلك في مقال جابا لا «ذاتي في الهند» حين تقول:

«إن الحياة في الهند والتمتع بالاستقرار النفسي يتطلب أن يتحول المرء إلى هندي [أو هندية] ويتطلب تبني وجهات نظر وتوجهات وعادات هندية ببل وتقصص الشخصية الهندية إن كان ذلك في المكان» (ص ٢١)

وتبدو جودي كما لو كانت بالفعل قد «تقصصت» الطبيعة الهندية لا في المظهر فحسب وإنما في سلوكها كذلك. فهي وإن كانت غير واثقة من تحقق أحلام زوجها ليصبح نجماً سينمائياً في مدينة بومباي، ورغم الصراع بين منطقها العملي الذي يدفعها للبقاء حيث هي، وحيث مورد رزق الأسرة، إلا أنها في آخر المطاف تنماهى مع الإلهة الهندية «سيتا»، وتتبع زوجها إلى بومباي.

إن موقف جودي من قرار زوجها «بال» بالرحيل إلى بومباي إنما يكشف عن جانبين

في شخصيتها. فهي عندما تقارن نفسها بزوجها وعائلته تكتشف كم يختلف تفكيرها عنهم:

«لقد شعرت جودي بنفسها كما لو كانت شديدة التعقل والرشد، وإنجليزية جدا. فالإنجليز لا يتصرفون هكذا، فهم لا يهجون كل شيء استجابة لرغبة مفاجئة، ويرحلون بحثا عن المجهول».

(ص ١٧٦)

«جودي، هنا من ناحية تدرك عقليتها الإنجليزية، في حين يمثل «بال» الصورة النمطية للطبيعة الحاملة للهنود. ومع ذلك نرى الأسرة في نهاية الرواية في طريقها إلى بومباي كما لو كانت عقلانية جودي الإنجليزية، قد تفاعلت مع واجبها كزوجة «هندية»، حيث تتداخل كلمات الزوج «بال» مع منطق جودي فيما يأتي:

«هل قالت سينا لراما «لن أذهب» ؟ هل فعلت ذلك أم لم تفعل، ألم تتبعه إلى منفاه إلى الغابة وإلى كافة الأماكن والمصاعب التي قد تقودهما إليها الأقدار؟ وفعلت ذلك دون أدنى تردد. بل تبعت سبيل الزوجة الوفية بكل الحب والتفاني وبمحض إرادتها الشخصية».

(ص ١٧٥)

وهكذا يوظف النص الأسطورة الدينية الهندوسية للتعبير عن اندماج جودي في الثقافة الهندية عن طريق الزواج المختلط.

ونرى أن شخصية جودي مرسومة بحيث تحمل خصائص كل من الثقافتين الهندية والإنجليزية في تفاعل حميم بما يؤكد جودي كنموذج للشخصية ما بعد الكولونيالية بما تحمله من جوانب «التهجين» الثقافي.

ولعل من أبرز خصائص الزواج المختلط هو كون الزواج بهندي أو هندية والاستقرار في الهند يتضمن الزواج بالعائلة ككل. ومن هنا كان تكيف الزوجة الإنجليزية واستقرارها في حياتها الزوجية يرتبط ارتباطاً كبيراً بطبيعة علاقتها بأهل زوجها، وهي قضية تتضح في كتابات جابالا إلى حد كبير. ويمكن الرد على اتهام بعض النقاد (مثل يونيس دي سوزا Eunice De Souza) لجابالا وادعاءها أن كتابة الروائية روث

بروير جابالا «يسودها التكرار الرتيب من حيث الشخصيات التي يتم تناولها والزوايا التي يتم تقديمها منها». (ص، ٢١٩). ويمكن الرد على هذا التعميم من جانب الناقدة دي سوزا بتأمل النماذج التي تقدمها جابالا للزوجات الانجليزيات المقيمات في الهند، كما تصورهن الكاتبة في بعض قصصها القصيرة التي تناول لقاء الثقافات عبر علاقات الزواج المختلط.

وأرد الإشارة في هذا السياق إلى ثلاث قصص قصيرة من تأليف جابالا، وهي: «الأغراب»، «الزوجان الشابان»، و«زوجان آخران تحت شمس الهند». وترسم المؤلفة في هذه النصوص ثلاثة نماذج لردود أفعال الأسر الهندية تجاه زوجة الابن الإنجليزية، وعادة ما تقدم من وجهة نظر تلك الزوجة الشابة.

ففي قصة «الأغراب»، نجد الشخصية المحورية «بيجي» (Peggy) ذاتا منفصلة بل وترى نفسها أسمى من حماتها وأخت زوجها، وهو ما تعبر عنه بقولها: «لم تكن أي منهما قد اغتسلت بعد فبدت كلتاهما مشعثتة... أما بيجي من جهة أخرى فقد بدت أنيقة ومنتمشة في رداها المنقوش». (ص ٨٠٤). وعند انضمامها إلى بقية أفراد العائلة لتناول طعام الإفطار تطلب بيجي «بيضتها المقلية، بدلا من العدس والمخلل المقدم للآخرين. إلا أن ذلك الوضع لا يستمر فترة طويلة حيث ما تلبث بيجي أن تعتاد على الطعام الهندي التقليدي (ص ٩٧)، لكنها تظل محتفظة بأسلوب تناول الطعام كما تعلمته في ثقافتها، أي الأكل بهدوء مع غلق فمها أثناء تناول الطعام» (ص ٩٧).

وفي قصة «الزوجان الشابان» تمثل الزوجات العائلية سبيلا لقيام علاقة بين الشخصية المحورية «كاثي» (Cathy) وعائلة زوجها. فبالرغم من إقامة الزوجين في سكن منفصل عن العائلة إلا أنهما يتناولان وجبتين يوميا في بيت العائلة. وتقوم كاثي بمحاولات عديدة للتغيب عن تلك الوجبات، إلا أنها مع ذلك تجد نفسها وقد أصبحت جزءا من العائلة عندما تنتقل للإقامة مع أهله. وهكذا يمكن اعتبار الطعام هنا كناية عن إحدى جوانب الحياة في الهند تبدأ الزوجة الإنجليزية في مقارمتها، ثم ما

تلبث وأن تتأقلم معها دون تخل عن عناصر ثقافتها الأصلية.

إن أشكال التفاعل الثقافي التي تتم بين بيجي وكاثي من جهة وعائلتيهما من جهة أخرى إنما تعبر عن صور للصراع الثقافي العام لا صراع أفراد منفصلين. ونجد أن المؤلفة تشير بصورة غير مباشرة إلى أنه لا يجوز للمرء أن يحكم على الآخرين ممن ينتمون إلى ثقافات مغايرة من وجهة نظر واحدة محددة وتبعا لمفاهيم ثقافية واجتماعية مغايرة. إذ نرى أنه بالنسبة لبيجي يعبر الجدال والصياح عن انتماء من يقوم به إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا (ص ٨٧). أما على الجانب الآخر ومن وجهة النظر الهندية التي تعكسها حمات كاثي على سبيل المثال، فإن قيام المرأة ببعض الأعمال المنزلية يمثل مؤشرا لمضاعفاتها الاجتماعية.

وفي قصة «زوجان آخران تحت شمس الهند» تقدم اليزابث (Elizabeth) مثالا آخر للزوجة الإنجليزية، إذ يصفها النص بأنها «عاشقة للهند» (ص ١٨٣). وعلى النقيض من بيجي وكاثي، تبدو وكأنها قد تكيفت وتأقلمت على الحياة، إلا أن ذلك لم يتم بمحض الصدفة إذ تشير الرواية إلى عدة خصائص في شخصية اليزابث سرت عليها عملية الاندماج في الثقافة الهندية، وتتمثل بالذات في رحابة صدرها إضافة إلى تفانيها في سبيل الآخرين وعدم اتصافها بالأنانية. وفي هذه القصة يتم تقديم الصراع الثقافي من خلال مارجريت (Margraet) وهي امرأة بريطانية أخرى تقيم في الهند. وعن طريقها تتم الإشارة إلى غياب الثقة والتفاهم المتبادل بين الزوجين. ونلاحظ مع ذلك أن اليزابث على العكس من معظم بطلات جابالا وقصصها القصيرة لا تعرض لتغيير موقفها من الهند.

وإذا عدنا إلى رواية مكان متخلف وجدنا أن هناك نماذج أخرى للذات الأوروبية في الهند. وأقصد بالتحديد شخصيتي إيتا وكلايسا وهما أوروبيتان مقيمتان في الهند على مدى سنوات طوال. أما إيتا (Etta)، فهي امرأة مجرية الجنسية ومتقدمة إلى حد ما في العمر وقد جاءت إلى الهند في شبابها لتعيش مع زوجها الهندي الذي كانت قد التقت به في مدينة فيينا. إلا

صور لذات الأوربية

أن حياتها الزوجية انتهت بالفشل وهي منذ ذلك الحين تعاني من إحساس بأن الحياة ما هي إلا سلسلة من خيبات الأمل. وتمثل إيتا نموذجاً أقرب إلى الشخصيات المرسومة في الأدب الكولونيالي، حيث تبدو دوماً أوروبية المظهر كما تسعى إلى إحاطة نفسها بجو عام أوروبي الطابع. وتتضح تلك الصورة بشكل خاص من خلال رأى جودى فى منزل إيتا الذى يبدو لها «أنيقاً جداً أوروبياً للغاية، يعكس ذوقاً رفيعاً مثل إيتا نفسها.. حتى ليظن المرء نفسه فى أوروبا..» (مكان متخلف، ص ٦). وإذا كان ذلك الترجمة أقرب إلى التعبير عن وجهة نظر كولونيالية تطل من قيمة كل ما هو أوروبى، إلا أن نبرة السخرية التى يستشفها القارئ من تعليق جودى تمثل فى حد ذاتها «عملية تقويض» (Subversion) لوجهة النظر تلك فى صالح سياق ما بعد الكولونيالية.

وسرعان ما تتضح نبرة السخرية تلك حين تهتز صورة ذلك الجو «الأوروبى» الخالص والسائد بدخول الخادم الهندى، ليتحول النص إلى حيز للتفاعل بين أوروبا والهند على مستوى «المشاهد» الموصوفة فى متن الرواية، ويزداد ذلك التداخل وضوحاً على مستوى المكان حيث يتم تصوير منزل إيتا من الداخل، وما يتضمنه من عناصر الأناقة الأوروبية والوجود الهندى فى نفس الوقت، فى إطار أوسع حين تنظر جودى من فوق تراس منزل إيتا فتصف المنظر العام الخارجى على أنه - «مرأىنا - مزيج من عناصر الثقافتين الشرقية والغربية:

«كانت البيوت فعلاً مبنية على أساس الصور الحديثة الموجودة فى المجالات الأمريكية أو الأوروبية، إلا أن المنظر المحيط لم يكن يمثل تلك المجالات على الإطلاق حيث مساحات واسعة من الخلاء تحيط بتلك المباني الجديدة والأنيقة».

(ص ٦)

إن مثل هذا الجو العام هو «هجين» من عناصر الثقافتين الهندية والغربية، ويعود ليتكرر بشكل آخر وفى وجود إيتا أيضاً عند زيارتها لصديقها الهندى «جيبى» (Guppy) فى فندقه «العالمى». فالموظفون فى الفندق يتحدثون اللغات الفرنسية والانجليزية بطلاقة مع تأكيد النص فى ذات الوقت على انتماء أحدهم إلى مقاطعة هندية بعيدها. وكذلك الدكاكين داخل الفندق والتى تعرض مصنوعات مثل لعبة شطرنج من العاج جنباً إلى جنب ربطات العنق ذهبية للخيوط. وفى نفس الوقت تلمح إيتا جالسة فى بهو الفندق يحيط بها السياح الأوروبيون من كل جانب. فى تلك اللحظة تدرك إيتا مدى اختلافها عن هؤلاء الأوروبيين عندما تلمح رداءها الذى حاكه لها خياطها الهندى المسلم وحذاءها الذى صنعه لها حوذى صينى (مكان متخلف، ص ٦٦). وهكذا تصبح إيتا نفسها مثالا «لهجين»، حيث تتزامن وتتلاقى فى شخصها عناصر الثقافتين الشرقية والغربية دون حواجز أو ثنائية مقابلة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة «الهجين» تلك ترد بشكل غير مباشر من خلال أسلوب الروى والتكديك نفسه حيث أن إيتا التى تمثل نموذجاً للذات الأوروبية فى سياق ما بعد الاستعمار - تاريخياً -، وفى سياق ما بعد الكولونيالية - ثقافياً -، تتبنى شخصياً وجهة نظر متعالية على أساس أصولها الأوروبية، إذ ظلت دوماً تعارب أى محاولات لاندماجها فى المجتمع الهندى ولم تبذل أدنى مجهود فعلى فى سبيل التأقلم والتكيف، إذ إنها تتمسك بكل ما يمثل لها مظاهر الحضارة مثل «ارتداء الملابس المحترمة والذهاب إلى المسارح وحفلات الموسيقى وتناول الببىز مع الوجبات» (ص ١٧٣).

إن الحياة فى الهند تظل مصدراً دائماً لتعاسة إيتا حيث تشعر كما لو كانت «محبوسة داخل قفص» (ص ١٧١). إلا أن صلتها الوحيدة بأوروبا تتحقق فى فندق «جيبى» حيث تقضى وقتها جالسة تراقب هؤلاء الأجانب الذين يمثلون لها «رسل أوروبا التى رحلت عنها منذ ما يزيد على خمس وعشرين سنة والتى ظلت تمثل لها كل ما هو ذو قيمة فى حياتها» (ص ٦٦). ويفعل تلك

الازدواجية والثنائية التى تفرضها على نفسها تعيش إيتا غريبة عاجزة عن الاستقرار، حيث ترفض الهند كسواقع معشاش وتظل تحلم بأوروبا، متناسية فى ذات الوقت أن أوروبا الماضى - التى تحلم بها - لم يعد لها وجود. ومع ذلك لا تجد إيتا لنفسها سبيلاً سوى البقاء حيث تتمتع على الأقل بهوية خاصة بها: «إنها إيتا التى يعرفها الناس ويعجبون بها» (ص ١٧١). أما حينها إلى أوروبا فهو مزيج من الشوق والخوف فى آن، أى خوفها من عجزها المحتمل عن التعامل مع ما فرضه الزمن من تغيير على واقع الحياة فى أوروبا.

وعلى النقيض من إيتا - الرافضة للاندماج وتبنى أنماط الحياة فى واقعها الحالى - نجد شخصية كلاريسا (Clarissa) تلك الفنانة - المدعية ٢ - البريطانية التى تتضح جوانب شخصيتها عن طريق تعدد وجهات النظر التى تعكسها. فعلى العكس من إيتا وجودى اللتين ولدت علاقتهما بالهند عبر الزواج برجل هندي، نجد أن كلاريسا تعرب عن أسباب وجودها فى الهند قائلة: «لقد جعلت هذا نتيجة لقناعتي الشخصية ويدافع من مثاليتي» (ص ٢٠). إن مجيء كلاريسا إلى الهند يرجع جزئياً إلى محاولتها الهروب من الطبقة الوسطى الإنجليزية التى كانت تنتمى إليها، بكل ماتعمله تلك الطبقة من قيود. ومن هنا نجد أنها تعمد جودى على انتمائها إلى أسرة هندية كما نراها تنتقد فى نفس الوقت أحجام إيتا عن الاندماج فى حياة المجتمع الهندى.

أما من حيث المظهر، فنجد كلاريسا دوماً مرتدية ملابس بسيطة للغاية وتقضى وقتها حاملة كراس الرسم الخاص بها بحثاً عما تطلق عليه «الوجوه الملهمة». ويمكن تفسير «فن» كلاريسا ونزعتها إلى الرسم على أنه وسيلتها فى سبيل تحقيق اتصال اجتماعى مع الوسط المحيط بها. فمحاولاتها المستمرة لرسم وجوه الناس فى شوارع الهند تبدو كما لو كانت تأكيداً على سعيها من أجل التفاعل والاندماج فى المجتمع الهندى، ومما يؤكد ذلك هو أن الوجوه التى تختارها للرسم تقتصر على أهل الهند - إلى حيث تسعى للانتماء..

وأترقف هنا عند إحدى تعليقاتها على تلك الوجوه التى تلقاها فى الشوارع، إذ تقول:

أنا أحب هذه الأنماط البسيطة المنتمية إلى أرض الواقع.. ألا يذكرك هذا الرجل بأحد الفلاحين الروسين الموجودين عدد تولستوى؟... إلا أن الفلاح الهندي يتمتع بالطبع بشيء من الروحانية، (ص ١٩).

ويلاحظ هنا أن إعجاب كلاريسا بذلك «الأنماط» من الهنود يرتبط بمقارنتهم بنماذج من الثقافة الأوروبية، إذ يذكرها الفلاح الهندي البسيط بشبيهه في كتابات الأديب الروسي تولستوى، كما أن وجهة الاختلاف تتمثل من وجهة نظرها في «الروحانية» التي تجدها فيه، وهي خاصية تعكس وجهة نظر نمطية للشرق بشكل عام كما يراه معظم ممثلي الثقافة الغربية. وإذا كان ذلك التلميح جانباً يبرز بوضوح في الكتابة الكولونيالية، إلا أن السياق العام هنا وغياب الثنائية البارزة بين الفلاح الهندي والروسي / الغربي إنما تمثل جانباً من جوانب الكتابة ما بعد الكولونيالية، حيث تتداخل عناصر الثقافات المختلفة لتخلق في النهاية ذاتاً تعمل خصائص كل من تلك الثقافات في صورة أقرب إلى «الهجين» الثقافي.

الصوت الآخر:

ولعل من أهم جوانب خطاب ما بعد الكولونيالية هو المساحة التي يتم إفراؤها لصوت أصحاب الثقافة المحلية التي تعرضت للهميش في إطار الاستعمار والكولونيالية. فإذا نظرنا إلى النصوص التي تنتمي إلى ذلك النوع من الكتابة وجدنا أن سكان البلاد الخاضعة للاستعمار يعاملون بصفتهم ذات أو جماعات لا ذات مستقلة ومتفردة. وأود هنا الإشارة إلى شخصيتي «سودير» و«جيكار» كنموذجين للشباب الهندي المتعلم في رواية «مكان متخلف»، فكل منهما يكشف عن وعي بالمشاكل التي تواجه مجتمعه وبلده، إلا أنهما في نفس الوقت يرفضان الرضوخ لسيطرة أو حتى توجيه من الثقافة الغربية وممثلاتها. ويمثل كل من هذين الشابين نموذجاً لشباب الهند في مابعد الاستقلال في علاقتهم بالأجانب والمؤسسات الأجنبية العاملة في بلادهم. كما يتضح وعي كل من «سودير» و«جيكار» بقضية الهوية وصورة

الذات الهندية كما ورثوها عن تصور الغرب النمطي والتعميطي للهند وأهلها، ويعبر سودير عن صراعه وتساؤلاته في هذا السياق قائلاً لجودي:

«ما هو هذا الشيء الذي أضغنا وأهنا؟ هل هي حرارة الجو؟ هل هي فترة قرنين من الاستعباد؟ هل هو الدين؟ أما الشيء العجيب حقاً لو تعلمين يا جودي فهو أنني لا أشعر بالضعف والوهن على الإطلاق، (ص ٧٠).

ونسمع أصداً لهذا التساؤل في تعليق لجيكار على الشخصية الهندية إذ تقول:

«إن لدى شعبنا عادة سيئة للغاية وهي تضخيم عيوبهم وأخطائهم حتى عند غياب تلك العيوب حيث إنها تكون في واقع الأمر من اخضرار الأجانب الذين يكون ذلك في مصلحتهم على سبيل تلخيص طبيعة الشخصية الهندية.. فليقولوا ما يريدونه عنا ثم يكتشفوا في اللحظة التالية أننا على العكس تماماً مما يدعون، (ص ١٤١).

كرنفالية النص:

لقد أشرت آنفاً إلى أن رواية مكان متخلف لروث برور جانباً لا تتضمن في رأيي جوانب من الكتابة ما بعد الكولونيالية. فعلى النقيض من العديد من النصوص الكولونيالية التي يتعرض فيها صوت أبناء البلاد الخاضعة للاستعمار إلى التهميش والتعميط بل والتجاهل التام، نجد أن مكان متخلف تتناول ملامح من التفاعل الثقافي بين الأوروبيين المقيمين في الهند من جهة وبين أهل البلاد من جهة أخرى في إطار تاريخي حديث ألا وهو فيما بعد الاستقلال. ونجد أن من أهم المحاور التي تقوم عليها حركة النقد المعروفة بما بعد الكولونيالية هي فكرة التهجين الثقافي وتقويض المؤسسات التراتبية القائمة على أسس ثقافية وعرقية.

وفي الختام أود اقتراح قراءة شاملة لرواية مكان متخلف وفكرة التفاعل الثقافي في إطار مفهوم الكرنفالية (Carnavalesque) لدى الناقد ميخائيل باختين (Michail Bakhtin) كما يتضح من خلال كتابه رابيليه

وعالمه (Rabelais and His World). ويفسر باختين مفهوم الكرنفالية على أنه انعكاس للاحتفالية الكرنفالية الاجتماعية حيث تسرد الألفة والحميمية ويحدث إبطال لكافة المميزات والحوافز الطبقيّة، (ص ١٥).

ويشير روبرت ستام (Robert Stam) في دراسته حول مفهوم الكرنفالية عند باختين إلى أن الكرنفال هو الحيز الخاص بالمهمشين (ص ٩٢). ومن الملاحظ أن اهتمام باختين ينصب على الطبقات المهمشة اجتماعياً وأن الكرنفال هو المكان الذي يتعرض فيه النسق الاجتماعي للتقويض وتبطل فاعلية الحوافز والروابط الاجتماعية، وحيث يصبح قلب مواقع السلطة السائدة مضموناً (ستام، ص ٨٦).

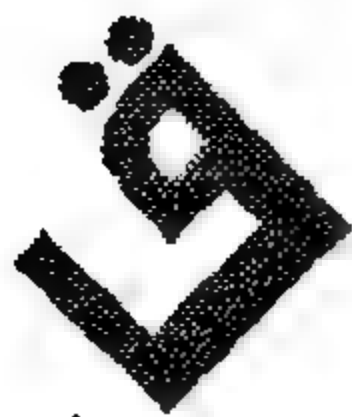
وهكذا يعمل مفهوم الكرنفالية عند باختين على قلب القوانين والقواعد المألوفة رأساً على عقب في صالح طبقة المهمشين. وفي قراءتي لرواية مكان متخلف أرى أن النص يعمل على قلب كافة العناصر التراتبية Hierarchies في سياق الثقافات والأجناس لا الطبقات الاجتماعية، بحيث يفقد أصحاب الثقافة الأوروبية سلطتهم وسيادتهم على أصحاب الثقافة الهندية في صالح واقع كرنفالي جديد ناتج عن عملية «التهجين» الثقافي في سياق ما بعد الكولونيالية. وهكذا لم تعد العلاقة بين الثقافتين الشرقية/ الهندية والغربية/ الأوروبية قائمة على ثنائية أو ثنائيات متقابلة حيث يراقب «الغرب» والشرق من وجهة نظر استعمارية أو كولونيالية، وإنما يتعرض كافة تلك القوى إلى التبدل والتحول والتغيير.

أمسا عن عنوان الرواية «مكان متخلف»، فأراه إشارة أخرى تحمل لبنة سخرية من الفكر الكولونيالي الذي كان يرى في الهند ومثيلاتها من المستعمرات «أماكن متخلفة»، بينما هي للمفارقة أيضاً المقر الأمثل وربما الأوحى لذوات أوروبية من أمثال جودي وإيتا وكلاريسا وغيرهن. فهل يا ترى سقطت علامة الاستفهام أو التعجب من عنوان الرواية في خضم كرنفالية ما بعد الكولونيالية؟

صور للذات الأوربية

مصادر الاقتباس:

- pp. 669-683.
- Said, Edward LS. **Orientalism** (Vintage Books, 1979).
 - Shahane, Vasant. **Ruth Prawer Jhabvala** (Arnold- Heinemann, 1976).
 - Singh, Bhupal. **A Survey of AngloIndian Fiction** (London: Curzon Press, 1974).
 - Stam, Robert. **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural criticism, and Film** (altimore & London: John Hopkins UP, 1989).
 - Williams, Haydn Moore. "Strangers in a Backward Place: Modern India in the Fiction of Ruth Prawer Jhabala" in **The Journal of Commonwealth Literature**, 6 (1), June 1971, pp. 53-64
- * استخدام مفهوم الكولونيالية Colonialism وما بعد الكولونيالية Post-Colonialism إشارة إلى خطاب سائد يمكن توجيهه فكرياً معاصراً يرتبط بالجوانب الثقافية والفكرية التي ترتبت على حركات الاستعمار والاستقلال، في حين يقتصر استخدامي لمصطلحي الاستعمار وما بعده على الإطار العسكري والسياسي والتاريخي المباشر.
- Jhabvala, Ruth Prawer. **Esmond in India** (London: Allen and Unwin, 1958).
 - Jhabvala, Ruth Prawer. "The aliens" in **Like Birds Like Fishes** (Jogn Murray, 1963) pp. 84-106.
 - "The Young Couple" in **A Stronger Climate** (John Murrouy, 1968) pp. 49-66.
 - **A Backward Place** (Penguin Books, 1965).
 - "Two More Under the Indian Sun" in **Out of India** (Stories Books, 1986) pp. 183-198.
 - "Intorduction: Myselb in Jnoghia " in **Out of Judia** (Penguin Books, 1986) pp. 13-21.
 - Orwell, George. "Shooting and Elephant" in **Stories from the Raj** (Triand / Granada? 1988) pp. 235-243:
 - Ramanujan. A.. "Parables and Common places" in ed. Amirthanayagam, Guy, **Writers in East-West Encounter: New Cultural Bearings** (Macmillan, 1982) pp. 138-149.
 - Rubin, David. "Ruth Jhabvala in India" in **Modern Fiction Studies**, 30 (4), 1984,
 - Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures** (London and New York: Routledge, 1993).
 - Bakhtin, Michail. **Rabelais and His World**. trans. Helene Iswolsky (Massachusetts Institute of Technology, 1968).
 - Daniel, Norman. **The Cultural Barrier: Problems in the Exchange of Ideas** (Edinburgh UP, 1975).
 - De Souza, Eunice, "The Blinds Drawn and the Air Conditioner In: The Novels of Ruth Prawer Jhabvala". **WLWE**, 17 (1), 1987, pp. 219-224.
 - Greenberger, Allen I. **The British Image of India: A Study in the literature of Imperialism 1880-1960** (London: Oxford UP, 1969).







الهيمنة والتبعية في نطين من جزر الكاريبي

« الغرفة الأخيرة » إيليان توماس

و « مكان صغير » لجامايكا كينكيد

رانيا محمد عبد الرحمن

كل مظاهر الكولونيالية منذ بداية الاتصال الكولونيالي بالمجتمعات الأصلية.

إن فكرة الخطاب السائد والمهيمن والخطاب التابع غير المتحكم كانت ولا تزال موضعاً للجدل في مجالات النظريات الفلسفية والآداب. إن هذه الفكرة مهمة وحساسة وخاصة بالنسبة لمن مروا بتجربة الاستعمار. خاصة وأن الاستعمار قد أثر تأثيراً مباشراً، متغلغل الجذور في أكثر من ثلاثة أرباع العالم المعاصر. كما أن معظم هذا العالم لا يزال واقعاً تحت الهيمنة الأجنبية، فالكولونيالية لم تنته مع نجاح حركات التحرر السياسي، أي أن لفظ مابعد الكالونيالية لا يعنى أن الكولونيالية ظاهرة في التاريخ تنتمي إلى الماضي ويمكن أن نضعها وراء ظهورنا، بل يستمر نشاط الكولونيالية في ثوبها الجديد: الكولونيالية الجديدة - Neo-colonialism في كثير من المجتمعات، مما يبرر حقيقة استمرار ودوام تجدد مقاومة

وعلى الرغم من هذا التعقيد والتشعب في معنى المصطلح، إلا أن النزاع الأساسي يكمن في أنه يشتمل على رؤيتين مختلفتين: فإما أنه يشير إلى مجموعة من ممارسات الخطاب المبرور Discursive Practices أى مرادف لما بعد الحداثة Post modernism أو أنه يشير إلى استراتيجيات ثقافية محددة ترجع إلى موضع تاريخي متعين Historically Located.

يذهب البعض إلى أن مصطلح مابعد الكولونيالية يشير فقط إلى الفترة التي أعقبت استقلال المستعمرات، لكن الرأي الأرجح يشير إلى مجموع الممارسات المتنوعة التي تنسم بها كافة مجتمعات مابعد الكولونيالية وذلك منذ لحظة الاستعمار وحتى يومنا هذا. هذه الممارسات ليست متجانسة وذلك لأن مصطلح مابعد الكولونيالية يتضمن تجارب ثقافية كثيرة ومختلفة ولأنه يشير إلى ممارسات سياسية واقتصادية، ولأنه يخاطب

ف يتسم مجال الدراسات الأدبية في «مابعد الكولونيالية» بالتنوع والاختلاف، فهناك كثير من المواقف النظرية التي تطلق على نفسها «مابعد الكولونيالية». وقد استعمل هذا المصطلح لنقد المناهج الشمولية في المذهب التاريخي الغربي بوصفه منهجاً تاريخياً جديداً يقوم بعدة وظائف فهو يضع فكرة الطبقة "class" في ضوء جديد، ويسعى للتعبير عن تطلعات المجموعات القومية فيما بعد الاستقلال، كما يصف حالة الغربة أو التنقل الدائم للمفكر في العالم الثالث، ويأتى كرد فعل حتمي لخطاب القوة الكولونيالي Colonialist power بما ينطوى عليه هذا الخطاب من تناقضات داخلية وثغرات. وبناء عليه فهو شكل من أشكال القراءة المعارضة Oppositional Reading أو نشاط أدبي مبدئى عن قوى سياسية جديدة متمثلة في الدراسات الأدبية لدول الكومنولث (١).

مابعد الكولونيالية للسيطرة الكولونيالية الجديدة في أشكالها العلنية Overt والخفية Covert، إذ أن السيطرة قد تأخذ أشكالاً واضحة وعلنية مثل السيطرة السياسية والاقتصادية، وأشكالاً خفية مثل السيطرة الثقافية (أي سيطرة القيم الثقافية للقوى السائدة) وأيضاً تذويت (أي الإدماج في الذات) المجتمعات موضع السيطرة لهذه القيم. فالثقافة الغربية الأوروبية قد لعبت دوراً قوياً في تحقيق أهداف الاستعمار.

إن كل الثقافات أنتجت لغة وديناً وعادات ومبادئ أخلاقية، ولكن عملية الغزو الثقافي الغربي، استخدمت التعليم - سلاحها السري - لمحو هذه النظم حيث إنه من العوامل الموصلة الأساسية في هذه العملية والتي أثرت تأثيراً هائلاً على الثقافات، خاصة وأن الثقافة الغربية تشبعت بعدة أساليب: مثل الاقتناع بالتفوق الثقافي والنظمي الغربي بالنسبة لمجتمعات السكان الأصليين وإضفاء صفة العالمية على الطرق والمناهج الغربية في التعليم، والزعم بأن العلوم الغربية تتمسك بالحياد الثقافي، وعولمة الأدب الغربي باعتباره المعبر عن جوهر إنساني موحد.

مما سبق تتضح أهمية فكرة الهيمنة والتبعية وصلتها الوثيقة بالعالم المعاصر ومن هنا بدأ اهتمامي بمعالجة هذه الفكرة في أدب الكاتبات في جزر الكاريبي ولذلك فسيتمرض هذا البحث لفكرة الهيمنة/ التبعية في رواية «مكان صغير» A small Place (1988) للروائية جامايكا كينكايد Jamaica Kincaid «والغرفة الأخيرة» The Last Room (1990) وهو مقال للروائية إيليان توماس Elean Thomas وذلك لسببين:

أولاً: لتحليل معالجة الكاتبتين لهذه العلاقة أي تناول الانقسامات الداخلية في مجتمعات الكاريبي القائمة أساساً على التفرقة بسبب اللون، الجنس، أو الطبقة الاجتماعية (عادة ما يؤدي اللون الأبيض إلى الاندراج في طبقة عالية في السلم الاجتماعي، وكلما كان اللون داكناً استحوالت ملكية الأرض أو امتلاك عقار في حي راقٍ، أي يسكنه المائلون إلى البياض حتى لو تيسر ذلك مادياً). بالإضافة إلى تحليل علاقة المهيمن/

التابع من خلال التعرض لمواجهة الثقافات والأجناس المختلفة في الكاريبي، وعلاقة الكاتبة بماضى القهر المتمثل في علاقة المستعمر/ المستعمر وحاضر القهر المتمثل في: السائح/ ابن البلد، وتبعية الكاريبي الاقتصادية لقوى مهيمنة [الولايات المتحدة].

ثانياً: إبراز الاستراتيجيات التي تستخدمها الكاتبتان للتصدي لهيمنة الخطاب السائد وتحليل الجوانب المضادة للخطاب السائد في كلا العملين.

إن تحليل هذين العملين لا يستهدف تعيين أو إبراز أو حتى تأكيد لعملية القهر المضاعف أو الكولونيالية المضاعفة Dou-ble Colonization التي تعاني منه المرأة الملونة تحت وطأة السيطرة الأبوية الغربية، كما أن التحليل لا يركز على فكرة الرفض الكامل للنظريات الغربية باعتبارها عبثاً ودخيلاً على النظريات المحلية، توجهه وتتحكم فيه المركزية الأوروبية Euro-centrism، أو على أنها خطابات شمولية

Totalising Discourses تسعى إلى تصنيف الخصوصيات المحلية (كل ما هو معارض ومختلف) بحيث لا تسمح لها بموقع خاص بها بل تبدر كجزء ضمني لما هو أكبر وأعم (أي الخطاب الشمولي). إنما الهدف من تحليل العملين هو التفاوض والتحاور مع النظريات الغربية، سواء كانت النظريات النسوية الفرنسية الحديثة new French Feminist Theories، أو «مابعد الحداثة»،

Post modernism وذلك باتباع منهج مزدوج يبنى على الاكتساب Appropriation والإلغاء أي اكتساب منهجية التحليل المبنية على النظريات الغربية وتطبيقها على الأعمال ومن ثم نقد هذه النظريات من منظور محلي يتلائم والمناخ الكاريبي.

هل التقى اللسان بالأسنان؟

ربما يعبر هذا المثل الكاريبي عن الانقسامات الناجمة عن الكولونيالية في المجتمع الكاريبي فالمثل ينطوي على معنيين الأول أن تواجد نوعين من البشر في نفس المكان يحتم الصراع أي أن الاختلاف بين

البشر يؤدي حتماً للنزاع فاللسان والأسنان يختلفان في طبيعتهما، أما المعنى الثاني ففيه إمكانية تجلب الصراع إذا تحكمت الأسنان في نفسها وإذا لم يثر اللسان الأسنان.

وهذا المثل يمثل جزءاً من الثقافة الشفاهية التي عانت من التهميش من قبل المستعمر بوصفها أقل قيمة وأدنى مكانة من لغة المركز ومركزية الكلمة المكتوبة. ويعد استخدام هذا المثل بشكل محوري في الرواية شكلاً من أشكال المقاومة للثقافة الغربية التي أهملت الثقافة الشفاهية حتى لا تكون مصدراً لمقاومة الإدماج في النموذج الثقافي الغربي.

تستغل إيليان توماس في «الغرفة الأخيرة» (1990) جسد وصوت المرأة لمواجهة قضايا ملحة في جامايكا خاصة وجزر الكاريبي عامة: مثل قضية البحث عن الهوية، الفجوة بين مستويات الفقر والغنى، صراع الطبقات الاجتماعية، الارتباط بالأرض وعلاقتها بالحرية، أهمية الملكية والغربة عن الوطن.

توضح الكاتبة في روايتها أن الآخر Other هو جزء من الذات Self أي في داخل «الذات». إن الذات «تخلق» الآخر في المراحل الأولى من نمو الفرد. إن «اختراع» آخر خارجي Exterior Other (في حين أن حقيقة الأمر أن الآخر «داخلي» وليس «خارجي») ينشأ من الحاجة الملحة عند الفرد للتغلب على الخوف الشديد Angst المصطبغ بالتشائم وهذا الخوف يصدى ويكرر حالة القلق في المراحل الأولى من حياة الفرد، عند اكتشاف أن العالم الخارجي ليس امتداداً للذات. لذلك فإن التفاوت بين الصور الذهنية والواقع الاجتماعي الخارجي يولد الحاجة للتغلب على فقدان السيطرة الداخلية على الأجسام/ الذات الخارجية مما يترتب عليه تجسيد الآخر للخوف الداخلي عند الفرد.

وبالتالي يشكل الآخر - في حد ذاته - خطراً يهدد الذات. ويزداد حدة شعور الذات بالخطر إزاء الآخر كلما أثبت الواقع الاجتماعي المركب أن حدية الخط الفاصل بين «نحن» و«هم» ليس إلا خيالاً وهمياً لا مكان له إلا في العالَم الذهني المبسط، ويتجلى لنا ذلك في تكشف الحقائق لدى شخصيات الرواية.

الهينة والنمينة

فالحادث الذي يدور حوله الموقف هو اكتشاف العمه «سيسى» Aunt Sisi حمل «پوتوس» Putus والمكان الذي يجري فيه الحدث هو قصر العمه «سيسى» والسيد «بنيت» Mr. Bennet. أما الحالة النفسية المترتبة على ذلك فهي الألم، الصدمة وخيبة الأمل نتيجة «قتل أحلام مس «بل» Miss Bell والدة «پوتوس» وإحباط الآمال العريضة التي كانت تتوقعها مس «بل» لابتها وعلى رأسها استكمال تعليمها، (الشيء الذي سيصبح مستحيلاً بعد حملها) (الغير الشرعى) للوصول إلى هدف عائلة «بارتون» The Barton Aim منذ القدم وهو أن علينا أن نولى العبودية أديارنا إلى الأبد. وفي الرواية تعمل «پوتوس» لدى العمه «سيسى» وهي من مالكي الأرض بينما كان المتوقع أن ترعاها لزوج أم «پوتوس» بعد وفاة زوجها، فلحن بصدد معسكرين متقابلين يشغل كل عضو فيه موضعاً خاصاً فنجد العمه «سيسى» مستقرة في «مقعدها الملكي» وتحت قدميها مس «بل» جالسة على الأرض مدة الساقين وتحضن جنينها بذراعيها وبينما يحلن ظهرها وكتفيها إلى الأمام تظل رأسها مرفوعة [Lr 42]. هناك انقسام في المواقع داخل القصر بين القوتين «أنا» و«هم». فتكامل الذات يعتمد على ابتداء الآخر لذا نجد أن السيدتين العمه «سيسى» [الذات] ومس «بل» [الآخر] تتطلعان للسيطرة على العالم، ويتجلى ذلك بوضوح في حالة العمه «سيسى» في شكل سيطرتها الاجتماعية أو الطبقيّة. فهي تطلق على مس «بل» اسم «توبانارس» Topanaris، (أى الشخص الوضيع الذي يظن نفسه متفوقاً في حين أنه ليس كذلك) [Lr 49]. كما نصف «پوتوس» بأنها Leggo منحلة، وفي الحاليتين نلاحظ النزعة إلى القربى أى وضع هؤلاء الذين ينتمون لطبقة اجتماعية مختلفة - عن [الذات] في قالب نمطى لا يتغير، وذلك يرجع إلى حقيقة أن الاعتداد بالنفس

لا يتوقف على مجرد الالتزام بالصورة التي كونتها الذات عن نفسها بل صورتها عن الآخر أيضاً.

ويؤثر ذلك بدوره على إدراك وفهم الذات للأشياء والآخرين من حولها أما الطرف الثانى - أى مس «بل» - فهي تعتمد إلى قلبية العمه «سيسى» فتطلق عليها: الزنجية الحمراء [Lr 49] وهو تعبير يطلق على الأفراد الذين اندمجوا في البنية الاجتماعية القائمة ومن ثم فهو نتاج للثقافة الكولونيالية ويكشف التداعيات التي تفرزها اللغة المتداولة. وتزرع «توماس» عن اللغة حجاب المحايدة والتجريد فتجعل الفكرة السائدة عن اللغة وهي عدم تأثرها بالسياسة والمجتمع بمثابة فكرة أسطورية. فبالرغم من أن التعارضات اللغوية في التعبيرات المستخدمة لتبدو محايدة ظاهرياً إلا أن التراتبات الهرمية سرعان ما تطفو على السطح فتبرز القوى الاجتماعية والسياسية التي تم تشفيرها في تلك العبارات بوصفها علامات تشتمل على كل يحتوى على دال ومدلول فالتراتبات الهرمية ذات طبيعة دينامية، ولكن أكثر تحديداً - فهي ذات طبيعة توجيهية - أى يمكن للفرد توجيه التراتب وفقاً لزمّن ومكان الدلالة. فاستخدام تعبير «زنجى أحمر» Red Nigger قد يشير إلى امتزاج الدم الأوروبى والدم الملون في شخص مختلط ويعد في هذا السياق تعبيراً وصفيّاً يصف الشكل الجسدى، ولكن يمكن استخدامه بمعنى سلبى تماماً المقصود منه أنه نسخة طبق الأصل من الطاغية الأبيض كذلك فإن تعبير «توبانارس» "Topanaris" قد يدل على شخص ينتمى فعلاً إلى الطبقة العليا أو قد يدل بالمعنى السلبى: الادعاء والتظاهر بالتفوق الطبقي.

ففي المشهد الافتتاحى للرواية تمر الشخصيتان كلتاها بحالة من التوتر الناجم عن الخوف الداخلى الذى تتبعه الحاجة إلى اختراع «الآخر». ولكن في حقيقة الأمر تتشابه الشخصيتان ولا تختلف مواقفهما، ويتجسد ذلك في سقوط العمه «سيسى» من عالمها المتفوق [والمتمثل في كرسيها الملكي] إلى عالم مس «بل» [الأرض]: *

«سقطت العمه «سيسى» على الأرض في وسط الحجرة وترقب على سقوط جسدها

صوت ارتطام كالأذى يبعث عن جسم صلب.

ثم تحول لون وجهها إلى الأصفر ثم إلى الأحمر، ثم للأزرق، ثم للأرجوانى ثم أمسكت بصدرها وبدأت تشهق من فمها. مثل سمكة من الأسماك الكبيرة التي يصطادها أحيانا الصيادون من البحر عند خليج أولد هاريسون

إن تغيير توماس للمواقع الأصلية للجسد كما كانت في بداية المشهد: كرسى ملكى/ وضع القرفصاء يبين علاقة تبادلية مركبة على عكس ما يبدو ظاهرياً تناقض لعقليتين متعارضتين. فالتفاوت الظاهري بين مواقع الشخصيتين [الذات والآخر] ليس إقناعاً للعلاقة التبادلية الخفية بين ذهنيهما. لذلك فرغماً عنهما ينتهى بهما الأمر على قدم المساواة. (إن توماس تبلى وتفرض فكرة الآخر كمصدر للخوف في آن واحد. فهي توظف الجسد، من خلال تقنية التحول الجسماني، بهدف تقويض فرضية توحيد الجسد موضع الإحساس بالخوف. فخوف العمه «سيسى» مصدره غرابة/ بدائية ووحشية/ لا عقلانية رمز الاختلاف (وهذا مس «بل»). حقاً إن خشونة تعبير مس «بل» عن العزن والألم يشير الرعب في قلوب آل «بنيت»: فنجد أن حملة عينيها كانت تبدو وكأنها تشلهم عن الحركة فيتجمدوا في مواقعهم وبدون أن يبرحوا أماكنهم أو يتفقوا، بدوا وكأنهم قد اتحدوا سراً ضد المرأة اليائسة المتألّمة ولكن أكثر ما يثير الانتباه هنا هو أن أكثر ما أخافهم حقاً هو تعبيرها عن ذاتها بأسلوب لاعقلانى حتى اضطرت العمه «سيسى» إلى التوسل إليها: «لا تكونى غير منطقية» [Lr 43]. بالإضافة إلى ذلك يركز خوفهم من مس «بل» على خوفهم من البدائى The Savage، حيث إن لاعقلانية مس «بل» تربطها بالبدائى وتنسبها إليه، مما يدفعهم لتشييد الحواجز بينها وبينهم حتى تعثر على أى أثر يدل على وجود تماثل بينهم وبين ما يوشك أن يكون وحشياً. فكأنما الآخر في رأى العمه هو بدائى يجمع الإنسانى بالوحشى. ولكن في هذا المشهد حينما تقع العمه «سيسى» من مكانها العلوى، فتتغير ملامح وجهها لتصير كسمكة كبيرة أى أنها تغدو وكأنها تنتمى إلى أحد الأنواع الأخرى

التي لا تنتمي إلى البشر، فتصير هي أيضا كائناً لا عقلانياً مثيراً للخوف، ويقع على عاتق «بوتوس» مسئولية إرجاعها إلى صوابها ودفعها إلى ذلك دفْعاً [Lr 48]. وهكذا، تقوض «توماس» مصدر الخوف بفاعلية، فبعد تصوير الآخر على أنه مصدر للذات، تقوض «توماس» هذه الفكرة بجعل «الذات» نفسها مصدراً أقوى للخوف.

كثيراً ما يلجأ الضعفاء إلى استراتيجيات تملحهم منزلة القوة - في - الضعف وبعد الغناء في مستعمرات العبيد واحدة من هذه الاستراتيجيات وتقدم لنا الرواية العلاقة بين الجسد والموسيقى فالموسيقى هي منفث لما يكبحه الجسد فعندما تنضج الابنة الغير الشرعية «بوتوس»، وأسمها «أيس» Icy لم تكن حريصة على الارتباط بأي شخص [وخاصة الموسيقيين] ولكنها انجذبت لموسيقى دينيس Dennis وجذبتها موسيقاه أكثر من أي شخص فتقول عن علاقته بفته: «كانك تلاطف حبيباً محبوباً جداً/ تداعب/ يدبك برفق/ الأصوات/ ألفة مريحة/ بيديك/ وبين يديك». [Lr 98]. «القوة والعظمة» هي الكلمات التي تصف علاقة «دينيس» بطبولة أحسن وصف وهي العلاقة التي تنتقل إلى علاقة بين اثنين من البشر: «بمجرد رؤية يديه على طبولة تخيلتها علي جسدها ويعترف لها «دينيس» الموسيقار: «أحبك في الوقت ذاته أحب طبولتي» [Lr 100] وهكذا تخلق «توماس» صلة وطيدة بين الموسيقى والجسد.

إن الصلة بين الموسيقى والجسد تمهد الطريق لتوضيح صلة أخرى بين الموسيقى والأدب/ اللغة أي قدرة تأثير الإيقاع الموسيقي على إثبات نسبية المعنى في حد ذاته. يمكن ملاحظة الصفات الموسيقية في بعض مشاهد رواية «توماس» ففي بداية الرواية بالرغم من أن مشهد اكتشاف حمل «بوتوس» أبعد ما يكون عن الاحتفالية فإن كل ما يصدر عن مس «بل» من إشارات جسدية وألفاظ منطوقة مليء بالإمكانات والقوى الكامنة المبشرة بالأمل:

«وووي... وووي... وووي... وووي...
هـيـi

مالذي كان يوسعى أن أفعله أكثر من ذلك؟

وووي... أنا مجرد امرأة فقيرة تحاول أن تفعل أقصى ما بوسعها.
مالذي كان ممكناً أن أفعله أكثر من ذلك؟ هل من أحد

يجيبني؟ ردوا علي؟

أيعرف سيدينا «سيسى» أنني بذلت قصارى جهدي؟ عندما يبدل الإنسان على الأرض أقصى ما في وسعه لا تقدر الملائكة في السماء على بذل المزيد - هكذا يقول الكتاب المقدس - أليس كذلك؟

عمة «سيسى»؟ أليس كذلك؟ سيد «بييت»؟ [Lr 43]

إن الصوت المنخفض لأنين مس «بل» الناتج عن اليأس والقادم من «أعمق أعماق قاع بطولها» [Lr 43] يتكرر على مدى المشهد كله:

«وووي... هـيـi
وووي... وووي... وووي... وووي... وووي... وووي...
وووي...! [Lr 44, 45].

يشير هذا التكرار إلى تأثير الموسيقى والشعر في النص حيث وأن عنصر التكرار أو الريف riff مستوحى من موسيقى الجاز كما يمكن ملاحظة الريف في الأدب والفولكلور الشفاهي حيث يعتبر «الريف» (وهو رد فعل الجماعة لما يسرد) بمثابة علامة تشير إلى بداية ارتجال ونهاية ارتجال آخر (٢).

إن توظيف توماس «الريف» كمصدر للتأثير الارتجالي يضيء على النص «المكتوب» عنصراً تلقائياً يعد جزءاً متمماً للموسيقى والفولكلور الشفاهي. وهذا التواجد «الشفاهي» جذباً إلى جنب مع «المكتوب» تأكيد للمنهج المزوج في الاكتساب والإلغاء الذي أشرت إليه في المقدمة. يظهر هذا التأثير الارتجالي في إيقاع ألفاظ الأنين المختلفة، وفي اللبرة وفي التلغيم. بالنسبة للإيقاع تتكرر الحروف الساكنة: م/ هـ مؤدية إلى تناغم (م) وجناس استهلاكي (هـ)، كما تتكرر حروف العلة: و/ ي مؤدية إلى سجع وتلاحظ أيضاً الضغط على بعض المقاطع دون غيرها، مما يساعد (كما هو الحال بالنسبة للأصوات السابقة التي تخدم الإيقاع) على تنظيم التوكيد أو اللبرة، فلجد اللبرة في «هـيـi
م م م م، على المقطع اللفظي الأول

أكثر قوة من الثاني نتيجة تكرار الصوت (s) ثلاث مرات في حين نجد اللبرة في «هيم م م م» على المقطع الثاني أكثر قوة من الأول لتكرار الصوت (م) ست مرات.

كما تختلف نغمة الصوت فيتراوح خط التلغيم ما بين ارتفاع وانخفاض طبقة الصوت، الشيء الذي يعكس التحول من نغمة السؤال البياني الذي يحمل معه التوبيخ والتأنيب في: «إذا لم يتوفر لها الأمان هنا فأين يمكن الائتمان عليها؟» [تلغيم مرتفع] إلى جمل تعبر عن حقائق: «أنا مجرد امرأة فقيرة تحاول أن تبذل أقصى ما بوسعها» [تلغيم منخفض] إلى أسئلة بيانية تنبض باليأس: «مالذي كان ممكناً أن أفعله؟» [تلغيم مرتفع]. توظيف الإيقاع، اللبرة، التلغيم يربط بين نص توماس «واللغة الشعرية» كما تناقشها جوليا كريستيفا Ju-lia Kristeva بالرغم من أن «اللغة الشعرية» تخضع لقواعد الإيقاع، البحر، التلغيم ولكنها تنطوي على تغاير في العناصر المركبة وحركية أساسية تجعلها معارضة للمعنى السائد والدلالة.

فاللغة الشعرية دائمة السعي إلى الانفصال عن المرجعية الخارجية. فالدلالة والمعنى يمثلان حدودها (٣) كما يمثل جسد مس «بل» هذه المعاني. فتصويرها في هذا المشهد يدل على صعوبة التحكم في الجسد وإن فقدان السيطرة عليه لا يعنى التشتت/ الحيرة أو حتى الضعف، بل كما تذهب الناقدة الفرنسية أيلين سيكسو Hélène Cixous في مقالها «حديث المرأة»:

«إنها لا «تتكلم» بل تلقى بجسدها الذي يرتجف إلى الأمام، إنها تترك أعنان لعواطفها، تتبدد، تطير، تطفو، تتلاشى، ينتقل كل كيائها إلى صوتها فيصبح ملكاً له. إن جسدها يدعم بحيوية، منطوية كلامها. بدلها يتكلم حقيقة إنها تبوح بمكون صدرها. في الحقيقة، إنها تجسد مادياً ما تفكر به، أي تدلل عليه. بجسدها (٤).

إن أنين، حركات وتعبيرات مس «بل» في حد ذاتها تمثل خطراً، فهي تمثل لغة شعرية بدون منازع، بقدر ما هي ليست فقط متنفساً للغضب المكبوت [عند الطبقة المقهورة متمثلة هنا في مس «بل»] بل خطر

المهيمنة والتبعية

يهدد هيمنة النظام السائد، فهي مثلها مثل اللغة الشعرية «أزمة» Crisis [أى يتضارب فى داخلها عوامل متعارضة] وهي عملية زعزعة واضطراب فى المعنى (٥)، فنجدد «كل جسد مس «بل» يتأرجح مثل زورق صغير مطلق، طاف بدون مرساة إلى مالا نهاية، [يمائل قنبلة موقوتة] كما تتحول «هوتوس» ويتسرب البول على أرض غرفة العمه «سيسى» النظيفة [بدون رحمة] [Lr42] وعلاوة على كل هذا الخطر المتمثل فى احتمال موت مس «بل» (من شدة الانفعال والحزن) فى قصر العمه «سيسى»، الشيء الذى يشير الرعب فى صدر العمه «سيسى» عند رؤية مس «بل» فاقدة الوعي، فأكثر ما يخيفها هو أن تبلى بجثة مس «بل» فى منزلها [Lr 47] وإذا قارنا الرواية بجدلية السيد/ المسود يقرأى لنا الإنجاز وأوجه الاختلاف فى هذا العمل. فبالنسبة لهيجل وأتباعه يعتمد تحقيق وبلوغ الوعي بالذات على الاعتراف والإقرار المتبادل بين السيد/ المسود، القاهر/ المقهور، مما يعنى أن العلاقة بين القوة والمقاومة علاقة ظاهرية، لاتغوص إلى أغوار أى من الجانبين. ويتبع ذلك استمرار الدوران فى دائرة الجدلية المطلقة.

أما فى هذه الرواية، فتخرج توماس من هذه الدائرة المغلقة ليس بمجرد الكشف عنها بل بتوضيح كيفية تخمين عنصر المقاومة وإبراز آثاره فى مراكز القوى، فالمقاومة المتمثلة هنا فى جسد الأم وابنتها تلخر فى بناء القوة ذاته المتمثل هنا فى قصر مس «بييت»، تذهب جوليا كريستيفا إلى أن السيميائى يسعى دائما للتغلب على الرمزى وإخضاعه لسيطرته، بما أن هدفه الجوهرى هو تفكيك المدلول كما أشرنا من قبل فالمعنى فى تشكله السيميائى عادة ما يصطدم بالرمزى ووفقاً لكريستيفا ذلك للآتى:

أولاً: استحالة تذليل الثنائية المتعارضة بين الذات الفاعلة والشفرة الرمزية التى تمثل أنساق المجتمع.

ثانياً: يظل الرمزى ماثلاً على الساحة على الرغم من كافة المحاولات لتفويضه من قبل السيميائى سعياً لإلغائه، ولكن يظل الرمزى تابعا كعبد رازح على الذات.

ثالثاً: ومع مرور الوقت يتدعم السيميائى بقول الجماعة ليؤسس بدوره نسقاً جديداً بشكل نصاً متناهماً بعد أن كان فضاءً تتفاعل فيها الأنا مع الآخر، والداخلى مع الخارجى. فبالذات يتحول السيميائى إلى تقيضه، أى يغدو جملة من الثنائيات المجردة لينجرف نحو ثنائية الدال والمدلول. أما فى رواية توماس فتتبع الكاتبة سياقاً آخر بحيث تبين لنا الرواية كيفية التقاء رغبة الفرد بالجماعة فالأجيال تتناقل العبارة الموروثة: «علينا أن نولى العبيودية أدبارنا إلى الأبد»

"Lef"Slavery back - a - doorfi ever!"
فهي عبارة تتوارثها الأجيال: من «بارتون الجد الأكبر Old Barton (الذى كان هو نفسه عبداً ثم إلى «دادا» Dada ثم إلى الأب «ماسدى» Mas d، ثم إلى مس «بل» و«هوتوس» وابنتها «أيسى».

ينعكس هذا فى تكرار هذه العبارة فى الرواية عامة وفى هذا الموقف خاصة فنجدها الدافع الذى تستند عليه تصرفات الشخصيات فه «تثويت» هذه العبارة يدفع مس «هوتوس» للعنف والثورة على الطبقة الطاغية. ومن جهة أخرى، يؤكد التشبث بالعبارة أهمية العامل الشفاهى كوسيلة رفض لهيمنة النظريات الغربية ومن ثم للنظريات النسوية الحديثة أى (اللغة الشعرية والسيميائية كما تناقشها كريستيفا) وتفضيل خيار «التحاور» مع هذه النظريات. فالذات الفاعلة فى الرواية ليست فى علاقة صراع مع الشفرة الاجتماعية فى حد ذاتها وذلك لأن الرمزى لا يمثل فقط فى شفرة الطبقة الطاغية المهيمنة والتى تجسدها - آل «بييت» بل أيضاً فى الأهداف الجماعية المشتركة التى تلتحم بالاجتهاد الذاتى (أى الاختيار الواعى بالمقارنة إلى النظرة إلى «الأنا المتعالية» على أنها فرضية مطلقة) فاعتناق الشفرة الجماعية يقوض تحليل كريستيفا الذى يجعل من الرمزى عبداً ثقيلاً على الذات الفاعلة. كما يبرر هذا الاقتناع خصوصية الذات التى يحتوى تاريخها على تجربة العبودية فلا تلجأ الرواية إلى التمييز بين السيميائى والرمزى

فنجدد أن جسد «هوتوس» يجمع بين نزعتين وبه تباير فهو غير ثابت بل يشتمل على عناصر سيميائية متفابرة ومتغيرة وكذلك عناصر رمزية خالدة توارثتها عن الجماعة. فتقول الكاتبة:

«هوتوس قلبان»: الأول مثل «الحجر فى ثقب فى صدرها، يدور بسرعة ويتخبط ويرتطم فى أنحاء صدرها فى لحظة تشعر أنه سينفجر ويبعثر كل جسدها إلى شظايا، أما القلب الآخر فهو «مستقر فى مكانه. لم تكن عنده نزعة القلب الأول إلى الحركة أو الانفجار، كان يحاور ويتحاشى عنف القلب الأول ولكن رغماً عن ذلك لم يكن أقل عنفاً، فعنفه كان يكمن فى تصميمه على التشبث بمكانه وعلى عدم التحرك» [Lr 42].

وإن كانت نظرية كريستيفا تنطوى على مستوى ثالث يذهب بأن الخطاب الشعرى ينفرد بالتكامل والتفرد، فأرى فى ذلك نوعاً من القسر يذكركم بأفكار عصر التنوير: إن حرية الفرد المستلير تترك العنان لعقله ليتحكم فيه وترتكز على الاستقلال عن كل القيود والتخلص منها مما يؤدى إلى الاكتفاء الذاتى.

أما فى «الغرفة الأخيرة» فتتخلى الذات عن جزء من «الأنا» فى سبيل الأبناء/ الأحفاد/ الأجيال القادمة من سليل آل «بارتون».

فالتضحية هى شعار الشخصيات بدون منازع: فالأب «ماسدى» يهلك نفسه فى العمل لتسديد الدين لأفراد عائلته الذين باعوا أنفسهم فى الأرض له، حتى يلقى حتفه وكل ذلك بهدف تحقيق الرغبة الجماعية والتى ترجع إلى رغبة الأجداد بالذات رغبة «دادا» فى إبقاء الأرض تحت اسم «بارتون» تعمل مس «بل» جاهدة وتزوج ممن لاتحب بعد موت زوجها لتحقيق الرغبة (الفردية والجماعية فى التعليم «هوتوس» لأن فى التعليم الأمل فى الحرية، أما «هوتوس» نفسها فتتمثل تضحياتها فى هجرتها لإنجلترا (لإيجاد فرصة عمل أفضل) وإخفائها عن ابنتها حقيقة حياتها هناك حتى لا يتحول الأمل الجماعى فى تولية العبودية أدبارنا إلى الأبد إلى مجرد سراب بالنسبة لابنتها «أيسى» كما تحول قبل ذلك بالنسبة «هوتوس» نفسها عند هجرتها.

مكان صغير: صراع الثقافات وتلاقيها

يُعدّ المقال المطول الصريح «مكان صغير، 1988 A small Place لجامايكا كنكيد Jamaica Kincaid عمل مقاومة بلا منازع وهو عمل معبر عن الثورة والغضب الشديدين للحالة البائسة التي تجد فيها الكاتبة موطنها أنتيجوا Antigua وهي إحدى جزر الكاريبي التي عانت من ويلات الاستعمار فهو إدانة قاسية لا ترحم للماضي الاستعماري والاستعمار في أشكاله الجديدة والمتحولة هذا في: السياحة، والرسالة الطلية هنا هي: أبداً لن نغفر. أبداً لن ننسى - Never to Forget . give, Never to Forget

يأتي هذا العمل كفعل معارض يسعى لتفتيت مصطلح ما بعد الكولونيالية فالكولونيالية ظاهرة تاريخية تنتمي إلى الماضي وهذا يبيح تجاهلها كشيء انقضى عهده وهذا غير صحيح فهذا العمل يسلخ عن شعار انقضاء الماضي فالماضي يكرر نفسه ويترتب على ذلك أن العمل يكرر التعارضات الثنائية binary Oppositions لنفس الخطاب الكولونيالي الذي أوجد هذا الماضي.

وأن كان التسفيكيون قد تبسّروا في التعارضات الثنائية ترتيباً هرمياً قسرياً حيث يؤدي الترتيب إلى هيمنة أحد الشقين على الآخر بالقوة، إلا أن مرحلة التقويض تعد مرحلة حساسة ومهمة مما يترتب عليها الإطاحة بما احتل الأماكن العلوية.

إن محاولة تجاهل هذه المرحلة ومحاولة تجاوز الترتيب الهرمي على أمل التخلص منه نهائياً تؤدي إلى استمرارها على حالها (٦) وكذلك لا ينبغي الاكتفاء بتعريف فعل المقاومة بأنه أحد مراحل التطور، ففي ذلك اختصار لفعل ينبغي له الاستمرار والدوام فالأخذ بفعل المقاومة كأداة مرحلية فيه إغفال عن طبيعة النظم الهيمنة ذات الطابع المستقر والمتلون والتي تتشعب سبله فلا يتجلى لنا الخطاب السائد بوضوح (٧). والخطاب السائد مازال يقسم العالم إلى أقوياء وضعفاء والمصالح السياسية والتجارية تعيد استعباد الشعوب من جديد.

إن المقاومة جزء لا يتجزأ من فن الشعوب الضعيفة كما تؤكد كنكيد: «إننا

نحاول أن نعبر عن شيء ما، نحاول أن نعبر عن أنفسنا. أنها ليست مجرد فكرة كما أنها ليست مجرد تجربة فنية إنها ضرورية، (٨) من جهة أخرى فإن تطالب المقاومة في فترة تاريخية معينة، لا يعنى أن الفنان يعد مجرد نتاج للمرحلة التاريخية المتواجته فيها. فالمؤلف لم يمت. فالفنان يعد نتاجاً لثقافته، بينما تتشكل لديه حالة ذهنية خاصة به فمن الممتم أن يتسرب خياله في ثنايا آرائه وأهدافه أثناء تشكيلها الواعي. يأتي ذلك نتيجة التدخل العنصرى لرؤيته وتفسيره وحده في أثناء الكتابة فيترد «الخيال الشخصي» مستتراً وراء المظاهر الخارجية، غير الذاتية والمدركة بالحواس لا الحس

فعلالة الكاتبة بالمظاهر الخارجية تتمثل في علاقتها بمظاهر: الاستغلال/ القهر/ المعاناة/ الحقائق الواقعية وذلك من خلال الحوار الخلاق، أما علاقة الكاتبة بالمظاهر الخارجى فتتمثل في الخيال الشخصي من خلال الحوار الخلاق أما علاقة الكاتبة بالمظاهر الخارجية نفسها (مثل الاستغلال/ القهر/ المعاناة/ الحقائق الواقعية) فهي علاقة بالأشياء تفتقر إلى الخيال وتهتم بالظاهر لا الجوهر، مع التركيز على اشتقاقاته في إطار ثابت للرؤية. فالبعد الخيالى للفنان/ القارئ يتيح رؤية جذور الجماعة التي تنسم بالحركة والتغير أما البعد الثانى (المظاهر الخارجية) فتتحكم فيه قاعدة الحقيقة المتجانسة. (٩) تتحدث الطفلة التي تقوم بدور السارد في المقال فتقول:

«استرطلت أنتيجوا Antigua حثالة

بشرية قادمة من أوروبا، وقد استغلت

أناساً مستعبدين من أفريقيا ولكنهم

رغم ذلك نبلاء يتسمون بالسمو والرفعة

(كل سيد جلد جلدة ماهر الا حثالة

وكل عبد جلد جلدة نبيل وسام

وقد استعبدوا لإشباع فهمهم للثروة

والقوة [...] بالطبع بمجرد أن تخلع

عن نفسك دور السيد، بمجرد أن

لتخلص من وطأة السيادة لن تظل

حثالة بشرية، سوف تصبح مجرد

إنساناً، كذلك الحال بالنسبة للعبيد

بمجرد أن يخلع عنهم دور العبيد،

بمجرد أن يتحرروا، لن يظلوا نبلاء

رفقاء سيصبحون مجرد بشر، [Sp 80, 81]

تلخص المواجهة الكولونيالية هنا بسخرية، فالتورية الساخرة المنطوية على التصنيف التبسيطى تعد: «كل سيد جلد جلدة ماهر إلا حثالة وكل عبد جلد جلدة نبيل وسام، بمثابة تدوين لما أشرنا إليه قبل ذلك: المظهر الخارجى المحايد، فى الاستشهاد السابق إدانة صريحة للمستعمر واتهام ولوم على كل ما اقترفه فى الماضى، وفى المقال تستغل كنكيد صوت الطفلة للسادجة كراوية، الشيء الذى يمنحها كل الحرية فى النقد والإدانة وهو موقف المقاومة المتجدد الذى لاغنى عنه. ولكنها فى الوقت نفسه تكشف عن النزعة الانقسامية والاختزالية فى خطاب المقاومة أى تدوين ثم تشكك فى إمكانية المقاومة بشكل مطلق.

من جانب آخر يفرض خيال كنكيد الشخصى فى أعماق الهوية. يوحى التقسيم بين سيد ومسود بشيوع رؤية متجمدة تجعل فى «العبيد» ضحية (ولذلك تضفى عليه صفات المثالية ليرتفع إلى مكانة النبيل كالقلب النقيض لحطة القدس)، أما السيد فتخط فى قدره ليصبح حثالة كعقاب للخطايا المرتكبة.

إن ثبات الهوية الذى يظهر فى: القاهر [حثالة]/ المقهور [مثالية] لا يستمر طويلاً، فهو تمويه يستخدم لرصد عملية «تدفق وتقلب الهويات المقدس»، فباستخدام تقليدية «التكرار المركب» الذى يوضح الهوية بطبيعتها المتحركة، يتغلب النص على «انحرافات التحيز العنصرى فى نفس بذاته» (١٠) فتجد أن العمل ينتهى بالجملة: «إنهم ليسوا إلا بشرًا، والتي تسمى بتخطى جمود المنظور المهيمن، أى المنظور المؤلف الذى يحجب طبيعة الهوية المتغيرة، المتحركة والمعقدة [أى ليست ثابتة مطلقة] وهى بذلك أقرب لطبيعة الجماعة، وبالتحديد المجتمع الكاريبي الذى يتسم بالحركية المستمرة ويتداخل وتعدد الثقافات والأجناس. تعبر كنكيد عن رؤيتها للهوية فى حوار أجرى معها:

المهينة والتبعية

تعدد أوجه الحقيقة للشيء الواحد ففي بعض الأحيان تتكامل وأحياناً أخرى تتناقض [...] في أي لحظة يمكن للمقموع أن يغدو القامع وبذلك فالأمر ليس واضحاً وللحقيقة أوجه عدة قد تتناقض فهي وليدة صراع. (١١)

ويمكننا تبين ذلك لو درسنا كيفية استجابة المقموع للعلم الوافد مع القامع فيعد العلم الغربي واحداً من أدوات القوة الاستعمارية، فالتعليم الغربي هو: «استعمار عقلي، ومع ذلك تعبر كنيكيد عن إحباطها نتيجة للحالة المتدهورة التي وجدت فيها المكتبة [بعد الاستقلال من الاستعمار البريطاني] فالمكتبة يعوزها الإصلاح والترميم ولا تعبأ الحكومة بنداءات الكثيرين المطالبين بهذه الإصلاحات.

تمر الساردة بمشاعر متناقضة عند رؤية المكتبة القديمة، فهي تشعر بالحنين والشوق إلى مكتبة طفولتها ولكنها في نفس الوقت تصرخ صرخة غضب ضد الاستعمار الثقافي الذي تعرض له أهالي أنتيجوا (بما فيهم الكاتبة) والذي اتخذ من المكتبة - التي أنشأها الانجليز مقراً رئيسياً.

فمن المحتم أن تعاني كلية وحدة الثقافات من التدهور والانحيار اللاتجيين عن تجربة النزوح من الأوطان الأصلية، ومع ذلك فمحو الثقافات ليس مجرد نتاج للسيادة والسيطرة بالقوة للثقافة المهيمنة على التابعة. وذلك لأن الاستغلال هو بمثابة وفاق ضمن مركب بين طرفين فيعاني كل من المستغل والمستغل من هذا المحور وذلك لأن كافة الأطراف في مجتمع الكاريبي في غربة عن الوطن ولا تستخدم اللغة الأم. غير أن الخواء والفراغ الداخلي الذي يتبع مثل هذا الاستئصال من الجذور الأصلية، ينشط الطاقات الحيوية، والتي تستثمر الفرص

المناحة لتحقيق إنجازات مشتركة، للتغلب على هذه الفجوة الداخلية. (١٢) إن المكتبة المهمة تمثل المشروع/ الإنجاز الذي نتج عن تدفق الطاقات والحاجة إلى التغلب على هذا الخواء. فهي موقع التعاون بين المستغل والمستغل وتجسيد للجهد الإنساني في لحظة تاريخية معينة: فهي خلق مشترك للقارئ (مستغل) والكتاب [كأداة يوظفها المستغل] ويتوازي حنين الساردة للمكتبة القديمة مع حنين أمينة المكتبة الكولونيالية والتي مازالت تسعى لإصلاحها، فكلاهما تحاول إنقاذ نتاج الخلق المشترك. يظهر التأثير العميق لهذا النتاج على الساردة في قولها: «سأوجل الكلام عن المكتبة للنهاية فقد كان الذهاب إليها في الماضي أحب الأشياء إلى قلبي، فالاستعمار العقلي المتمثل في المكتبة، تعيد كنيكيد توظيفه في المقال ليغدو أثراً لإنجاز مشترك بين المهيمن والتابع.

فالتغيرات الفجائية التي تفاجئنا في الطبيعة المتغيرة لجزيرة أنتيجوا بوسعها أن ترشدنا إلى الرؤى المباشرة التي تظهر ماتخفيه الرؤيا المألوفة فتصف الكاتبة الطبيعة في الجزيرة:

لا يوجد فجر في أنتيجوا

في لحظة تجد نفسك في ظلام

في اللحظة التالية تبرز الشمس

فوق الرؤوس وتظل هكذا

حتى يأتي الغروب مشتعل

بدرجات الأحمر في الأفق،

ثم يحل الظلام مرة أخرى،

وكأنك بداخل علبة مفتوحة

يطبق غطاؤها عليك بغثة

وأنت بداخلها [Sp 78]

ماستقبله الأحاسيس المتبدلة كشيء عادي تسلط كنيكيد الأضواء عليه هنا. فهي تجذب الانتباه إلى فجائية تكشف العناصر الطبيعية للمتجاورة حيث يتبادل الخصوم - الليل والنهار - مواقعهما فجأة ويأتي إدراك عنصر المباشرة في «نص، الطبيعة كمحرك لرؤى جديدة للتغيير بداخل نص الواقع في أنتيجوا. فعلى سبيل المثال نشعر في أجزاء

كثيرة من هذا العمل باستحالة تجنب قدر أبناء البلد في أنتيجوا: «إنهم شديد والفقر. إنهم شديد الفقر لدرجة إنهم عاجزون عن تجنب واقع حياتهم. إنهم شديد والفقر لدرجة أنهم غير قادرين على عيش حياة كريمة في موطنهم وهو نفس المكان الذي ترغب أنت أيها السائح في الذهاب إليه، ولكن فجائية تبادل خصوم الطبيعة لأماكنها يعد انسلاخاً عن هذه الرؤية المتجمدة: سائح/ ابن البلد. فتعترف كنيكيد بدور الخيال في إحداث التغيير فهي ترى أنتيجوا كعمل فني في حد ذاتها: «أنتيجوا جميلة أنتيجوا شديدة الجمال. يبدو جمالها أحياناً وكأنه خيالي، [Sp 77] ضعف الخيال الشخصي يجعل الحياة في أنتيجوا كأنها داخل «سجن، [Sp 79] «فصغر المكان يصبح خانقاً عندما يتضخم الأمل والقهر، ولكن يمكن أن يكون المكان خلفية للإبداع الفني، فالصغر هنا صغر المسرح حيث يتم تشفير حقائق الواقع المؤلم ليعاد تنظيمها لتتحرر في أغلالها. تصف كنيكيد أهل أنتيجوا بأنهم: «أطفال، فنانون، مخبولون، إن الفن بمثابة حلقة الوصل في قيد الجنون والبراءة فالكتابة تتيح للفنان لعب كافة الأدوار والتمثل بكافة الشخصيات مما يتيح له رؤى جديدة وهو يستخدم تقنياته الفنية ليمتد عمله بعناصر المفاجأة والتحول والتغيير فما يصبو إليه هو تصوير الواقع بأشكال المعاناة فيه عبر كوة جديدة للرؤيا.

خاتمة

تشابك وتتداخل الحركة والصوت والإشارة والوضع الجسدي في رواية اليان توماس «الغرفة الأخيرة، لإثبات نسبية الخطاب السائد. تتخذ توماس كنقطة انطلاقها الكيريولية Creolisation أي إدماج العنصرين الزنجي والأبيض حتى يصعب التفرقة بين المواطن والمستوطن - وهي عملية اجتماعية تمثل جزءاً لا يتجزأ من الواقع المحلي في الكاريبي. تخلق الكيريولية انقسامات داخلية في المجتمع الهامايكي في الوقت الذي تؤكد فيه الحركية والتفاعل المستمرة لا المواجهة بين المتناقضات. وأهم ما يميز هذا العمل هو الاحتفاظ بالانقسامات الداخلية وهو يختلف بذلك عن الأعمال التي

Counter - Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France (Ithaca & London; Cornell University Press, 1985) P. 57.

8 - Interview With Moira Ferguson in the Kenyon Review Vol. 16 Num 1 (1994)

9 - Wilson Harris, "A Talk on the Subjective Imagination" New Letters (40) 1973 Autumn, P 46 - 47.

10 - Wilson Harris, "Adversarial Contexts and Creativity" New Left Review (154) 1985, P 127.

11 - Interview With Ferguson, P. 184.

12 - Harris, "A Talk On the Subjective Imagination, P. 45, 46.

2 - Edward Brathwaite, "Jazz and The West Indian Novel" in The Post Colonial Studies reader, Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, (Routledge: London, 1995).

3 - Julia Kristeva, "From One Identity To an Other", in Desire In Language (Columbia Press: 1980) 125

4 - Hélène Cixous, "The Raush of the Medusa", in New French Feminisms, Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (London: Harvester, 1981) 251.

5 - Kristeva, 132 - 135.

6 - Jonathan Dollimore "The Dominant and the deviant a Violent dialectic in Critical Quarterly Vol. 28 No 18 No 182, P. 190.

7 - Richard Terdiman, Discourse/

تمحو هذه الانتقادات للتصديق بالخطابات النظرية المنتمية إلى ما بعد الحداثة أو للتشبيه بحدية النظريات النسوية الفرنسية الحديثة.

أخيراً، يعطى مقال كوكبيد للمطلوع، الرافض للهيمنة مثالا لإمكانات تلاقى الحضارات حتى في أشد لحظات المقاومة، إمكانات الحوار الموجودة في الأماكن الصغيرة، القابعة في الفراغ الفاصل بين الذات والآخر. ■

هوامش

1- Stephen Slemon, "The Scramble For Post - Colonialism", in De - Scribing Empire: Post - Colonialism and Textuality, Eds. Chris Tiffin and Alan Lawson, (Routledge: London, 1994)



« لا شيء ينتهي أبداً »

أنيتا نيساي «نور الصباح الصافي» ١٩٨٠

« أين سينتهي الأمر... مثل أكثر زعمائنا نجده

يخلق إشكالية ثم يخلق إشكالية أخرى ليتعامل مع

الأولى وهكذا... في خصوبة لا تنتهي بحيث

تتصاعد بشكل مبدع وحائز إلى قوسى أكبر..

لقد عملت بشأن بقاء الإنسان فى ذلك الوقت..

بن أوكرى - «تجوم حفر التجول الجديد» ١٩٨٨



أفاق ما بعد الكولونيالية

إليكى بويمر

إن النساء المسافرات أمثال ماري كينجزلى وفلورنس ديكسى وإيميلى إيدن ولوسى دف جوردون وهاريت وارد وفرياسفارك إلى جانب بعض المستوطنات مثل سوزانا مودى وكاترين بارتيل ولويزا لوسون جميعهن اشتركن فى وجود مواقف كولونيالية لديهن (الاستجابات النمطية للأهالى الأصليين على وجه الخصوص) لكنهن أيضاً عايشن قيوداً عملية ومتنقلة بالمقارنة مع الرجال فى المجال الكولونيالى وعلى الرغم من معاشتهن للتمييز فى العالم الذكورى للإمبراطوريات الاستعمارية فالرجال العاملون فى النشاط الكولونيالى قد فرضوا على النساء ضغوطاً مادية ومعنوية من نوع آخر، إلا أن النساء الأوروبيات غالباً ما كن يشكلن جزءاً من نفس العرق والجماعة الاجتماعية لنظرائهم ورفاقهم الذكور. وبالمقارنة نجد أن المرأة المستعمرة (بفتح الميم) كانت مهمشة بصورة مضاعفة وربما

بعد الكولونيالية والنظرية النقدية ما بعد البليوية فى المؤسسات الأكاديمية الغربية. ولأن هذه النظرية لعبت دوراً مركزياً فى تنظيم إدراك وتلقى الكتابة بعد مرحلة الإمبراطوريات سأنتهى بتأمل وضعية هذا الالتقاء ومن بين الأشياء التى من المهم العناية بها احتمال وجود علاقة تكافؤ بين النظرية الأدبية الصادرة من الهامش والمركز.

حقائق واضحة: الكتابة النسائية ما بعد الكولونيالية:

حتى بواكير السبعينات كانت كتابات المرأة تمثل قارة مفقودة فى كل من الخطاب القومى الكولونيالى وما بعد الكولونيالى. وكما لاحظنا آنفاً فإن النساء لم يكن غائبات عن النشاط الكولونيالى سواء كمسافرات أو مستوطنات أو حتى ككاتبات رغم أنهن لم يعتمدن تاريخياً بنفس درجة المغامرين والكتاب من الرجال.

فإن آداب ما بعد الكولونيالية تتكاثر وتتغير مثلما تتكاثر وتتغير المواقف النقدية إزاءها. ورغم أن هذا الفصل يحفل بالموقف النهائى فى هذا الكتاب إلا أنه لا يتحدث بأى نوع من النهائية الدامغة عن مستقبل آداب ما بعد الكولونيالية.

وكل ما يحاول أن يفعله - وفى أغلب الحالات بصورة عامة - هو تحديد التطورات البارزة مؤخراً فى هذا المجال وخاصة بإزاء التعاطف المتنامى لمجموعتين من كتاب ما بعد الكولونيالية ممن تم إهمالهما وقت الاستقلال ودخولا فى السبعينات وهما النساء والسكان الأصليون. والجماعة الثالثة وهم من يسمون الكتاب المهاجرين تستلزم الاهتمام كذلك من حيث اعتبار وضعيتهم - بصورة متزايدة - ممثلة للكتابة ما بعد الكولونيالية على وجه العموم.

والتطور الآخر الجدير بالملاحظة عبر اللسانيات هو الالتقاء بين بعض الكتابات ما

ثلاثية.. بمعنى أنها كانت مهضومة الحقوق ليس فقط على مستوى النوع وإنما أيضاً العرق والطبقة الاجتماعية وفي بعض الأحيان أيضاً الدين. وبدلاً من محو هذه الوضعية فإن المفارقة الساخرة والكثيبة لفترة الاستقلال كانت تتمثل في أن العديد من صور الاستبعاد هذه تم تدعيمها بفعل منغوظ التحرير القومي. وزاد بروز الأنقسامات النوعية (بين الذكر والأنثى).

وكان لتأنيث الذكر المستعمر (بفتح الميم) تحت نير الامبراطوريات أن أنتج - من باب رد الفعل - ذكورية عدوانية لدى الرجال الذين ناهضوا الاستعمار. وشجعت الحركات القومية أعضائها - وأغلبهم كان من الذكور - على إثبات أنفسهم كصانعين لتاريخهم ومشكلين له بل ومتحكمين فيه بينما لم يتم تشجيع النساء بنفس الدرجة. وكما رأينا فإنهن قد تم تهميشهن في جانب النشاط السياسي القومي وفي المخاطبات الوطنية الطلانة.

وسواء تأملنا عمل مثل «آندامات» لبانتكيم (١٨٨٢) أو الأدب الأفريقي لمرحلة الاستقلال مثلاً «زهور قبر لأدومو» (١٩٥٦) أو «رقصة الغابات» لسوينكا (١٩٦٠) أو «الحصاد» لكوفجي (١٩٦٢) نجد بوضوح أنه على حين يتم تقديم الرجال كزعماء ومواطنين للأمة الجديدة فإنه ينظر للنساء بشكل كبير على أنهن أيقونات للقيم الوطنية أو حارسات للتقاليد يتم تقديمهن بمثالية. ونوع السرد الذي اختاره كتاب مرحلة الاستقلال كان يعكس هذه الرؤية المركزية الذكورية عن ماهية المصير القومي: مثال رواية البحث والتي عادة ما تكون سيرة ذاتية تظهر بطلاً متفرداً يجسد عملية الانتصار القومي أو التداعي الدوستالجي حيث شخص الأم يرمز لتماذك الماضي.

لكن منذ بدايات السبعينات بدأت هذه الصورة «الجندرية» (المقسمة الجنس أو النوع - Gender) تتغير.

فكان انبعاث الحركة النسائية في أوروبا والولايات المتحدة وعلى الرجة الأهم المبادرات السياسية والثقافية التي أخذتها نساء في العالم الثالث والنساء الملونات في العالم الأول لتحديد مواقعهن في العلاقة في الحركة.

للنسائية الغربية. ومرة أخرى برز الأدب كوسيط قوى يتم البحث عن تعريف للذات من خلاله. وكما كان الحال لدى أجيال سابقة من القوميين الرجال كانت رواية المرأة لحكايتها تستدعي صورة الذات المستقلة.

وللتدليل بمثال قومي بارز نجد أنه في الثمانينات من القرن الحالي أي أثناء السنوات التي بلغ فيها القهر الحكومي ذروته، بدأت كتابات السيرة الذاتية بأقلام نساء سود تظهر أول ما تظهر بأعداد كبيرة في جنوب أفريقيا وهو تطور نشأت له رواية «سمنى امرأة» (١٩٨٥) لإيلين كوزوايو وهو العمل الذي كان فاتحة ملزيق أمام السيرة الذاتية (النسائية) فمن ناحية كانت النساء السود في جنوب أفريقيا يناضلن لتحمل نظام التمييز المتعدد الذي تمثله الأبارتيد (سياسة الفصل العنصري) ومن ناحية أخرى حاولن تحديد مكان لأنفسهن فيما كان دائماً - حتى ذلك الوقت - حركات تحرير يسيطر عليها الرجال. كانت السيرة الذاتية تسمح لهن بإعطاء شكل متجذر في هذه التجارب المتنوعة من التحمل والمغالبة. ووفق ذلك كان ينظر لقصة الحياة (الخاصة) على أنها وسيلة لصياغة التضامن السياسي بمحاولة مد يد العون للنساء السود اللواتي تحاصرهن أوضاع مماثلة.

وبصورة عامة كان سعى نساء العالم الثالث نحو مفردات وأشكال تناسب تجربتهن يعنى - جزئياً - التماثل مع الاستراتيجيات السردية مثال السيرة الذاتية ورواية البحث التي تستخدمها جماعات أخرى من التي تسعى لتمثيل نفسها لكنها في الوقت نفسه تعنى تمييز أنفسهن عنها. وكان القوميون من الذكور وأيضاً بنفس الأهمية قيادات نسائية بيضاء يسعون لاقتسام أو حتى ادعاء اقتسام المنصة مع النساء السود.

والحق أنه من زوايا الحركة النسائية الغربية - والتي هي بالأساس حركة بيضاء - فإن الناقصات الملونات ومن بيدهن أنيس والكروباربرا كريستيان وويل هوكس وشاندرا موهانتي جميعاً تحدين أسس الحركة النسائية على مستوى تفكيرها الليبرالي الإنساني وفرضياتها عن التهميش المشترك الذي يهض غالباً أو حتى بصورة منفردة على

النوع. وحتى أواخر السبعينات كانت التحليلات النسائية للسلطة تركز على تجربة مشتركة للقمع إلى حد تجاهل اختلافات ثقافية هامة وأخرى ترتب عليها تجريد المرأة من كافة سلطاتها فمثلاً كان يتم تعريف فاعلية المرأة وحقوقها من منطلق رؤية أمريكية أو أوروبية بيضاء مع التركيز على الفرد. وكان من النتائج السيئة لذلك أن عادت إلى السطح صور نمطية عن العالم الثالث كمكان أقل تحرراً وأدنى تقدماً أو على الأقل غارقاً في مستنقع التقاليد والخرافة.

وكان للتدخل الحاسم الذي قام بها النشطاء سياسياً والكاتبات السود فمن سبق تعرضهن للتجربة الاستعمارية أثره في الاصرار على تنوع التجربة الإنسانية وتعدد طبقاتها وقيمة وجود أشكال للتعبير الذاتي والجماعة مغايرة لتلك السائدة في الغرب.

وأشار هؤلاء إلى أن المحددات الاجتماعية مثل الطبقة والجنس والانتماء القومي والدين والعرقية جميعها قد اخترقت سياسات الهوية القائمة على الجندرية (النوع) كما جعلتها أكثر إشكالية. وأن كتاباتهن هذه - فيما زعن - بحاجة لمركبات مختلفة من الاستجابات في كتابات النساء الغربيات أو كتابات الرجال ممن وقعوا تحت نير الاستعمار في يوم ما.

وفي الأدب نجد أن نساء ما بعد الكولونيالية قد دأبن منذ فترة على قلب المفاهيم المسبقة عن تجربة نساء العالم الثالث بوصفها دائمة الانحطاط أو مقموعة بسلبية أو تفتقر للقدرة على تقرير المصير. ولعل رواية «أختنا كيل جوى» (١٩٧٧) بقلم الكاتبة الغانية آما تو أيدو تقدم شهادة مميزة ومبكرة عن «الأخروية» المقاومة والواثقة للمرأة السوداء. فالبطلة سيسى تجد أنها لا تستلذع التماثل مع حاجات ماريلا صديقتها الأوروبية كما أنها تباعد نفسها عن الاهتمامات السياسية الأنانية والمفرطة التفاؤل «الإخوانها» الأفارقة.

وأثناء القصة ترتحل سيسى من أفريقيا إلى أوروبا ثم تعود مرة أخرى (إلى أوروبا) بشكل يحمل دلالة وكما هو واضح فإن حكايتها مستعارة من تراث السعى لتعريف الهوية القومية ومع هذا فهي شديدة التجريب

أفاق ما بعد الكولونيالية

من حيث الشكل (إذ يأتي تحملها مبتكراً غير متواتر يتضافر فيه الشعور بالندر وبالنظر للتركيز على تعددية الاختلاف فإن ملحاً جوهرياً للكتابة النسوية ما بعد الكولونيالية هو خاصيته الفلسفية أو المركبة والمقصود نماذج الأشكال المستفاد من تقاليد أدبية محلية وقرنية وأوربية ولأهل يتحدون من أن أطر حضارية شديدة الاختلاف فإن الكاتبات أنفسهن يؤكدن على الحاجة لتغيير العناصر الحيوية للأساليب ومواقع التكلم في أعمالهن. إنهن يمارسن ما وصفته جاريثاري سبيلاك بالأسلوب الجبهي، ويفصلن أشكالاً تعارضياً، مفتحة أو جوقية (من جوق أو كورس)، وأحياناً يكون الحكي متعدد الأصوات بصورة راعية أو مقطوعة أو منحرفة كما يحدث في القصة الشفاهية ففي قصة «إيفورو» (1969) وقصة «أيدو» (1970) لفلورا نوايا والثلاثين تتمركزان حول حيوات يومية وسبوية لشخصيات نسائية تسمى الأماكن على أسمها نجد أن الحكاية بأحدها تروى عبر وسيط هو الإشاعة والطبوس التي تحدث ويمارس داخل المجتمعات النسائية لمجتمعات الإيجو.

ورواية «أختها كيل جوي» تحتوي على شعر حماسي ونثر روائي وترجمه رسائل بطريفة تتحدث عن الأداء الشفاهي الأفريقي البوليفوني (المعدد الأصوات) وكتابة بيبي هيد وكيري هول وميشيل كليف وإرنست ديديري من بين كثيرات تعانق التعويذة والأغنية واللعب بالكلمات وحلقات الأحلام والمبادلات الدرامية كلها تقنيات تعمل بشكل مضاد للروية الموحدة (بكسر الحام) التي تميز الواقعية الأوروبية وأيضاً مرة أخرى، الروايات القرنية للكتاب الرجال في قترني الستينات والسبعينات.

لكن بدلاً من شحذ أنفسهن في ديالوجية حرة - لكل الأطراف وهو ما لا يمكنه سوى أن يمنح حصاً متديلاً جداً بالسباق الاجتماعي - فإن الكاتبات من كاتبات ما بعد الكولونيالية يصيبن اهتمامهن على جعل النسيج الخاص لوجودهن في المقدمة. وهن يركزن من حيث من نساء ومن حيث كونهن قد سبق تعرضهن للاستعمار - في تغيير ترتيبه - حيلها على أوضاعهن الخاصة وعادة ما يكون هذا دالاً على التزام سياسي، كوسيلة للتدوية إلى قيمة الحيوات الوضعية للنساء الذين دفنوا وهن مازلن على قيد الحياة اللواتي سبقتهن قيصاً معنى وربما ساعدن على جعل متجز من متكافئ في أعمالهن يستعدين تقاليداً ثقافية معقولة وتاريخ نصفه نسبية ولغات خاصة غير مدونة ولحظات من المقاومة النسائية الغير معترف بها. أو التي يتم التعبير عنها بأقل من الحقيقة. ومن يصفن - إلى الاهتمام ما بعد الكولونيالي بالنسبية - مفهوماً عن القوة النسوية ذات المراكز والأفلاك المتعددة حيث التركيز في الوقت ذاته - على أهمية التفرغ وعلى استقلال القوة للإفصاح عن الذات.

إن هذا التصور للقوة المبددة يتجسد في أوقات متوترة، لتستجسي دنجاز ميجا وهي رواية - انظروا لتعدد مشيواتها - تقسم لنا مكاناً ملائماً نختم به هذا الزخم الشروع والمختلج جداً للكتابة النسائية ما بعد الكولونيالية. وأوقاتاً متوترة تفرغ من نوع الروايات Bil dungsroman (الروايات) لما بعد الاستقلال. كمل أنها تقرير استدلالي عن زيمبابوي في السبعينات كما تعيشها مجموعة مختلفة من الشخصيات النسائية، ويتأنيث نتائج قانون عن الاغتراب الثقافي الكولونيالي، فإن دنجاز ميجا تمثل أشكالاً في مجتمعاتها تسعى للتخلص من أميتها عبر ثقافة الرجل الأبيض وبخوضها حياة الإرساليات الأجنبية تنقسم شخصية مغيرة مما يقسب في انقسام ذاتها، فتجلب على حافة عالمين، حيث تشعر بالانفصال والولاء لتقاليد موطنها، شونا، في أن وهي شخصية نياشا - يكشف عن أن ما هو جدائي، وغربي يمكن أن يكون ذا قمع نفسي بالنسبة للمرأة تماماً مثل المجتمع التقليدي.

وبين هذين القطبين تقف الشخصية الجبهرية «تامبو ذراي» ابنة عم نياشا والرواية في وقت واحد. لقد حاربت تامبو ذراي منذ البداية للهروب من فقر اللون الأسود، ومن عباء كونها امرأة، بتعليم نفسها. وفي الوقت نفسه تجد نفسها مجبرة على أن تحيا على الحدود بما يؤدي لمخاضاتها على تقاليد موطنها - الشونا - وفقدانها معها.

كل ما يحوطنا ولازال بداخلنا، الكتابة المحلية.

برزت منذ السبعينات كتابات السكان الأصليين أو المحليين في المستعمرات التي استوطنتها البيض كدائرة أخرى هامة تقع في وقت واحد داخل وخارج الأشكال القائمة للتحسين عن الذات فيما بعد الكولونيالية.

إن كتابات «الكوري» Koori (السكان الأصليين النيوزيلنديين) النيوزيلنديين مثل ويني البهيمار ونا تريشيا جريس أو الكاتبة الكندية الأصلية (من الهود الحمر) بياتريس كوليتي كلبن يشعرون بالتماثل مع رؤية وأهداف كتابات ما بعد الكولونيالية أخرى مثل البحث عن الذات الخاصة والذات العرقية الثقافية، والاعتقاد بأن الكتابة جزء لا يتجزأ من تعريف الذات والتركيز على إعادة البناء التاريخي. لكن في الوقت نفسه فإن الكاتبات المحليات يبينن - وهذا عن حق - متخوفات من التضمينات الأخرى لما بعد الكولونيالي إذ لا زلن تربي أنفسهن مستعمرات دائمة التعرض للغزو وأنهن أبداً لم يكن محررات من تاريخ الاحتلال الأبيض. ومثلما تقول الكاتبة المحلية مودورو فهن «أقليات محلية غارقة في الفقر تحت أغلبية محيطة تحكمها».

وفي استراليا نجد أن تعريف الأبوريجينية (الجنس الأصلي) يطوى على كونها حالة تكيف، كاعتراف بولاعات ثقافية متصارعة وشديدة التهجين. وفي العرض التالي ستعرض للأمورجيتية من حيث كونها ممثلة (بكسر الاء) للوضعية المحلية بصورة أكثر عقمية.

بالنظر إلى الزوا من نقطة الامتياز لآخر القرن العشرين نجد أن الاستراليين المحليين يرون تاريخهم في المائتي عام الأخيرة بوصفه لا ينقسم عن تاريخ البيض،

ومن ثم فإنهم وإن كانوا يؤكدون على أهمية تفانيهم الروحية الخاصة ويحاولون استنهاض الذكريات الثقافية لشعب الكوروي، إلا أنهم أيضاً يسلّمون بالتواطؤ مع الثقافة المحتلة (أي ثقافة الأبيض) ويؤكدون على أن الأبورجينية تشكل جزءاً مكوناً لاستراليا - وفي كلمات البطل الذي تسمى القبيلة على اسمه في رواية مودورو، وسفة د. وريدي لتحمل نهاية العالم (١٩٨٣): «الآن لا بد أن نصير مرتين، ونبحث عن حلقاء ونتعاش مع القدر».

ونجد في مثل هذه الحكاية الرمزية الطويلة عن سكان تاسمانيا الأصليين الذين يتعرضون للمبارك أن فلسفة الدكتور وريدي للتسليم الرواقي أو الخدر المبارك تؤكد حاجة التسليم لأن يتغير ويأتي مشهد الكشف الأخير ليؤكد أن لا شيء مطلق وأن الحقائق أبداً لا تكون كاملة ومن ثم لا بد من القبول بالإنديدية. وبالتالي يصل وريدي إلى الإدراك أن كل من سلفه الأكبر ودريا ورواه، وهما مبدا الخير والشر اللذان حكما حياته يلعبان من مصدر واحد ولا يتعارضان.

وكما حدث في جزر الهند الغربية نجد أن الكتاب المحليين يركزون على ماقاتهم على تعديل اللغة والأساليب السردية أو التمثيلات التاريخية للمستعمر أو الغازي لملاءم الفراغات الناجمة عن تقليص أو حتى فقد اللغات الأم. ومرة أخرى نجد أن هدفهم ليس استبدال الأبيض بالأسود وإنما لزيادة حدة التهجن أي لكتابة قصص محلية باستخدام ما يسمى «أشكالاً بيضاء» (خاصة بالرجل الأبيض) مثل الرواية والتمثيل واستمراراً وبإبداعية بين ما هو محلي وبين ثقافة الغازي لتخطي السجلات وخلطة الآراء الثابتة ولا استخدام ما يسميه الأبورجينيون الأصليون (جامون) أو كلام فيارغ، وهو مزيج من القيانازيا والطرفية. ويعني آخر فإن الكتاب المحليين يحاولون معالجة حتمية عدم أصالتهم التامة في ثقافة المستويات. وهكذا نجد كتاباً ماوريا (من الماوري) مثل ويتي إيهيمارا يشجع ما يسميه الاندماج الثقافي الثنائي في نيوزيلانده وهي عملية خلط للأبعاد الثقافية تستهدف تحصيل الاندماج الكامل للميط الماوري في الحياة من جانب مجتمع «الباكيبا» أي المجتمع الأبيض. فكما يرى إيهيمارا الثقافية

الثقافية بتركيزها على تعايش الثقافتين قد تكون الوسيلة المثلى للحفاظ على الحس بالاختلاف الثقافي للماوري. وكما لو كان الأمر يمثل استجابة لهذه الرؤية نجد في «أناس العظم» (١٩٨٥) لكيري هولم تسجلاً لتقاليد الماوري الروحية مع تاريخ الغزو الباكيبا (الأبيض) لخلق محاكاة للتوافق الثقافي حيث يتم الحفاظ على الغرائب المحلية. وإنه لمن السخرية المريرة أن يقوم الكتاب المحليون باستعادة منشهم الثقافي (بحسب وصف مودورو) وحسهم بالماضي الأسطوري كشيء حي وحاضر داخل حدود ثقافة أخرى. إن الكتاب المحليين - باستعادة كلمات أودجيرو توتوكال - يحاولون إظهار أن الماضي هو كل ما يخطونا ولا زال يكمن بداخلنا، رغم سنوات الذهب الطويلة.

وفي أشعارهم أيضاً نجد أدباء الأبورجيني مثل كيبين جيلبرت ومودورو يطوعون الرموز الطوطمية والأشكال الدائرية والشفرات التذكيرية للشعر الشفاهي بالإضافة إلى بعض سمات اللغة الديموطيقية للأبرج. وفيها يحقق الانسراب داخل المبادئ الكتابية والشعرية للثقافة البيضاء. ولعل تغريب القراء غير الأبورجيني على هذا النحو أو فرض «الغبرية» عليهم باستخدام تقنيات ومفردات قد يجدونها غير مألوفة يمثل وسيلة أخرى لتأكيد رؤية أبورجينية محددة. وفي «الدائرة الغنائية لجاكي» (١٩٨٦) للكاتب مودورو تشترك الأفعال الغائمة ما بين الزمن الماضي والحاضر مع صنور الحلم بما يقاوم التفسير السهل خارج مجتمع الأبورجيني. وفي شكل أدبي مغاير نجد «مكاثي» (١٩٨٧) لسالي مورجان عبارة عن رحلة بحث عن الأسيرة والجدور والجماليات الأبورجينية وقد تموضع داخل قالب جامد من السيرة الذاتية. لكن البحث الذاتي في الطفولة والذي تبدأ به سالي مورجان يتطور بعد ذلك إلى سرد متراتب يقوم له أعضاء مختلفون من الأسرة وهو ما يجيب على دعوة العمل نفسه بإعادة بناء تاريخ الأبورجيني لإعطاء أكبر عدد من التفسيرات الأبورجينية (تحديدًا) الممكنة والمختلفة عن الماضي. إن هذه المداخل الاسترالية تظهر توازناً مع أساليب التعبير المحلية في أماكن أخرى.

فرواية ويتي إيهيمارا «تاتجي» (١٩٧٣) وهي رواية الماوري الأولى بالإنجليزية تدمج أساطير الماوري والتراثيم الجنائزية في استنهاضها الممتد للحزن على موت الابن. ويؤكد إيهيمارا - مثل رفاقه من كتاب الأبورجيني - أن التقاليد المحلية تمتد إلى ما قبل العصور الاستعمارية في خط واحد لا ينقطع. إن الضم الحر لكلمات من الماوري والتي لا يفسرها المضمون دائماً والتي بكل تأكيد لا توجد في الفهرس تدعم الحس بوجود ثقافة غنية ولا زالت مستقلة والتي نجد الآن - عقب موت أبيه - يشعر بالالتزام للعودة إليها. وحيثما كانت النماذج القريبة من الوطن قليلة كان الكتاب المحليون يجهون بأنظارهم إلى آداب التحرير في بقية العالم المتحرر من الاستعمار للاسترشاد بها فمثلاً استعاروا جذليات الإدانة المضادة للكلونيالية وخطابة تأكيد الذات القومية. لكن اختلافاً واحداً أكيداً سوف يظل يقصل بين أعمال الكتاب المحليين في الدول المستوطنة عن غيرهم من الكتاب القوميين إذ أن الغالبية العظمى منهم تؤمن أن الحكم الذاتي السياسي الكامل ليس خياراً بالنسبة لهم. ومرة أخرى فإن هذا يؤكد ذلك التناقض الظاهري الذي تمثلته الثقافات المحلية ليس في الطريقة التي يتم بها تحقيق الأصالة الثقافية وإنما في الكيفية التي يكيف بها غير الأبورجيني والتي تتم ترجمته عبرها حتى يمكن التعبير عن الذات الأبورجينية. ويكرر مودورو: «أحد أكثر كتابتنا» الأبورجيني غزارة هذه النقطة الخاطئة، بالتهجن: «إن الكاتب الأبورجيني هو نموذج لكائن Jonus، أحد وجهيه يتجه نحو الماضي والآخ صوب المستقبل بينما يحيا في استراليا ما بعد حداثة ومتعددة الثقافات» «الكتابة من الخاف» (١٩٩٠): «وحتى في أحد أكثر قصص الأبورجيني تشاؤماً مثل لصورة المطيعون المهجن على أطراف المدينة في «يوم الكلب» (١٩٨١) نجد يقاها من الروحانية القديمة التي تتخلف على الأرض الخراب والموت حول المدينة في الحبيسة الأبورجينية المعاصرة. وعندما تفقد عضاية «بيل بيرز» في هذه الرواية احترامها للأرض التي تعمل فيها يتبع ذلك شر ودمار عظيم. ولقد أسس مودورو أعماله «مغترية» لأنها «بيضاء» أي

أفاق ما بعد الكولونيالية

أوروبية من حيث الأسلوب واللغة وتفتقر إلى الأنسجة المتداخلة لهجة الأبورجيني وأشكالها الشفاهية. ورغم هذا فإن روايات مثل «ليحيا ساندا وارا» (١٩٧٩) والدكتور وريدى، تنجح بالفعل عبر وسائل مختلفة في إعادة الدخول إلى تاريخ وثقافات الأبورجيني. عبر إعادة تمثيل الأسطورة التاريخية. وإعادة سرد قصة الوصلة (أو حلقة الوصل) من منظور أبورجيني ويخلطها المتعمد للتاريخانية بدافع خلق حسي «بوحدة الأزمنة الثلاث».

وفي رواية «الدكتور وريدى» يتحقق ذلك بضم نص «الكوربوري» الأصلي حيث لا تتم ترجمة الكلمات والرموز الغنائية بلغة البروني لقراء من غير الأبورجيني.

وهكذا فإن هؤلاء الكتاب إذ يؤكدون - على هذا النحو - على هذه الميثاقينزقا للمقاومة فإنهم يصلون إلى هذه الموازنة التي يعون أنها غير مريحة والتي هي حتمية في الوقت نفسه مع التباسها، أي كونهم يكتبون «لفزة شعريهم».

**كتابة «ما يصعب تحديده»
و«البيئي»:**

تتراوح الكتابات من التماسك القومي إلى التجوال العالمي من التجذر إلى الهجرة.

بينما كان الكتاب الأوائل لمرحلة ما بعد الاستقلال يميلون إلى التماثل مع القضايا القومية ويتبنون الحاجة للتضامن المجتمعي نجد أنه في الثمانينات والتسعينات صارت العديد من انتقادات الكتاب الجغرافية والثقافية أكثر انقساماً وأهتزازاً.

لقد شهدت أواخر القرن العشرين تحركات ديموجرافية على صعيد غير مسبوق

دفعتها عوامل عديدة متباينة: مثلاً الصراع ضد الإمبريالية ودعوى القوميات المنافسة والمعاناة الاقتصادية وقمع الدولة. وكما بين نيل بيزوندات بقائمة في قصصه القصيرة فإن التعداد السكاني للهدف الغربية يميل الآن للتشكل من ترسب الحركات المتنوعة للتدفق عبر القاري «حفر الجبال» (١٩٨٥). وكان من نتيجة ذلك في أدب ما بعد الاستقلال أن حالة اللاتجذر الكوزموبوليتاني والتي تطورت في جيوب ما حول المدن في حدائق أوائل القرن العشرين صارت بشكل ما «متعملة» فأصبح ينظر الآن للمغترب الثقافي بوصفه جوهرية للتجربة الأدبية ما بعد الكولونيالية لأواخر القرن بحيث إنه يمس الكتابة وصناعة الأدب عالمياً مساً وثيقاً. وروايات مثل «رجال حرب العصابات» (١٩٧٥) و«العار» (١٩٨٣) و«بيوت نمل السافانا» (١٩٨٧) و«لا هاتف لمحادثة السماء» (١٩٨٨) كلها تربط شوارع لندن وبيوت الصفيح الممتدة في العالم الثالث والمدن العشوائية للسافانا والجبال. وعليه نجد الحوارات السردية تقطع عبر السجلات أعلاها وأدناها كما تختلط في لهجات بيض منزع من جميع أنحاء العالم. ومن هنا نجد أن ما بدأ في كتابة ما بعد الكولونيالية مثل «كروكة» (من لهجة الكريول) اللغة الإنجليزية صار عليه هجرة أدبية وزرع وتلقيح متبادل واسعة النطاق وهي عملية باتت تغير طبيعة ما كان يسمى يوماً بالأدب الإنجليزي في الصميم.

ولأسباب شتى تتراوح ما بين الاختيار المهني وحتى المنفى السياسي نجد أن الكتاب من خليط الدول التي استعمرت يوماً قد شاركوا في وضع التهجير القائل في أواخر القرن العشرين. ولعلنا نذكر هنا ديريك والكوت من سانت لوتشيا وهو دائم التنقل الآن بين بوسطن وترينيداد وسلمان رشدي المولود في بومباي وجامايكا كينكايد الذي يعيش في نيويورك والكاتب البريطاني الأسود في أصول كاريبية كاريل فيليبس وبن أوكري النيجيري اللدني والشاعر نورينز فيليب الذي صار كندياً وكان يوماً من ترينيداد وأميتاف جوشي الهندي والذي يقيم في الولايات المتحدة ولورينا نجكوبو المنفية في جنوب أفريقيا وتعيش في لندن

وفيكرام سيث الذي يكتب عن دلهي ومساعد فرانسيسكو بنفس اليسر يقوم بترجمة الشعر الصيني للقرون الوسطى في وقت فراغه وهكذا.

وفي التسعينات يميل الكاتب ما بعد الكولونيالي لأن يكون مسافراً ثقافياً أو كائن لأكثر من مكان أكثر منه كائناً قومياً. وهؤلاء الكتاب أو الكاتبات من حيث هم قد تعرضوا أو تعرضن للاستعمار سابقاً بحكم الميلاد وهم ينتمون أو هن تنتمين إلى العالم الثالث بحكم الاهتمام الثقافي وكوزموبوليتانيين في كل ما عدا ذلك ويعملون أو يعملن داخل تخوم العواصم الغربية يحتفظون جميعاً في ذات الوقت بالروابط الفكرية والسياسية ذات الخلفية القومية. وإلى جانب توفير الشروط التي تمكن للأدب ما بعد الكولونيالي المهاجر أن يكون فإن الاشتباك الثقافي والتصادم الميثاقينزقي أصبحا أيضاً من المواد الأساسية لذلك الأدب. إن الروايات التي يكتبها مثلاً رشدي وجوشي وكينكايد وفيليبس وأوكري والتي تسير على خطا السيرة الذاتية لأصحابها تتفرع عبر مسافات جغرافية وتاريخية وثقافية هائلة الاختلاف.

وتتميز هذه الأعمال بالقوة الجاذبة لفلسفات متصارعة وأشكال متناقضة من السلوك الاجتماعي. وإذا ما كان النص ما بعد الكولونيالي - بوجه عام - وكما ينوه «هومي» بها مشروعاً مهجناً فإن النص المهاجر هو تلك الهجنة مكتوبة على نطاق واسع. وهي هجنة مائعة للشكل تعبر المعنى لتلك الطائفة المحيرة في الترجمات الثقافية التي يتعين على المهاجرين أن يقوموا بها.

وبالطبع فمن طبائع الأشياء أن تكون الجماليات عبر القومية ذات نفسها شيء مهجن أو «بريكولاج». والكتاب المهاجرون بهذا المعنى يشابهون جماعة من الحثالة من الشخصيات المركزية في رواية أصناف جوشي «دائرة العقل» (١٩٨٦) الذين يبحثون عن رموز وأنماط يفسرون بها العالم على مستويات مختلفة من التجربة سواء عن طريق فحاسة الدماغ أو استخدام تقنيات السيج (التصغير) أو في طرح نظريات عن كيفية تواشح التجارب.

ورغم أن «شينا» لم يعد مكتمل، (كما تقول إحدى شخصيات الرواية) إلا أن زندي الساقطة العجوز من «الغزيرة»، والتي تتحدث في «فوضى» من اللغات، تستطيع أن «تزعج الهواء وتعطيه شكلاً بمجرد الكلام عنه». ونفس هذا التأثير يتحقق بلغة الجوال المعديّة - لغة «الألو» المخلطة والمدموغة والمسبوكة كلها ببعضها البعض «فالعربية مخلطة بالهندية وتبلع الهندية البنغالية وتلحظ اللغة الإنجليزية تتساقص، كلها ألسنة مسفكة ومنسوجة معاً، وتبقى مع هذا كاملة الدلالة من حيث المعنى كأغلبية مهد.

وفي مثل هذه الاستهائات يتضح لنا أن التحولات الثقافية المغيرة للأشياء في الكتابة المهجّرية والتي بدأت أول ما بدأت وقت الاستعمار قد أثّرت بصورة محسوسة على الغرب فعملية زرع الأسماء وخلط اللغات وتنويع المذاقات والتي تطورت أثناء الاستعمار تزامت حينما عاد مستخدموها إلى المدن الاستعمارية القديمة التي تتعدد بها اللغات وعليه فإن أشكالاً ثقافية مثل الرواية والتي أصبحت مسهجة على الحراف المستعمرة صارت الآن مهجّة بدورها بعدة أكبر من خلال إرجاعها إلى المدينة الغربية ما بعد الاستعمار والتي تحولت بدورها إلى غير رجعة.

ويلاحظ أحد أكثر الرواد المهاجرين (من الكتاب) وعياً بالذات وهو ف. إس نيبول في رواية «الغز الوصول» (١٩٨٧) أن تحرك الشعوب العظيم والذي ميز النصف الثاني من القرن العشرين قد غير بصورة جوهرية مدناً مثل لندن. يقول: «كان على تلك المدن أن تتوقف عن أن تصبح مدناً قومية. كان عليها أن تصبح مدناً عالمية.. مثل روما ولكن حديثة».

ولعلنا ننظر للأمر بطريقة أخرى لاحظنا أن لندن صارت تشابه بحيرية أكثر من ذي قبل مدناً مستعمرة (سابقاً) مثال كالكتارومباي ولاجوس وهي مراكز للتجارة والتبادل التجاري كانت دائماً ومنذ البداية متعددة الثقافات واللغات بدرجة شديدة. وكما يشير سلمان رشدي - عن حق - في «آيات شيطانية» (١٩٨٨) أن «الطبيعة المختلطة للندن الآن باتت تعكس الدخول الهائل

للامبراطورية السابقة. ولعل الخليط الناتج عن الهجرة والمقصود التواريخ (من المفرد التاريخ) المنشطة والمشوشة وخليط اللغات الذي يشابه أكلة «الغيشري» أو حتى «الجولاشي» بحسب قول أمتيايف جوشي وأيمانيو شاترجي كلها وضعت البقايا الأخيرة للمفاهيم الاستعمارية القديمة تحت منغظ قطيع وتقصد صورة العالم بوصفه مقسماً بين الرجل الأبيض والآخر.

لكن التخليط يتم على مستويات أكثر عمقاً من ذلك أيضاً. لأنه ليس فقط الشركاء التقليديون في العلاقة البريطانية الاستعمارية هم المرتبطون ببعضهما في الكتابة المهجّرية باللغة الإنجليزية. فالمستعمرات السابقة لأسبانيا مثلاً تمارس وجوداً متميزاً. ومنذ محاولات سلمان رشدي الأولى لفتح هذه القناة من قنوات التأثير بأب الكثيرين مثل جوش وأوكري وب كوجولاينج وأم كي فاسجي على الاستعارة بكثافة من واقعية أمريكا اللاتينية السحرية في بعض الأحيان مع تطويع وزخرفة تقديراتها لأغراضهم الخاصة. وكما تبدّر الأمور الآن فإن تكاثر الكتابة المهجّرية ما بعد الاستعمار بالإنجليزية صار وثيق الصلة بالدجاج السريع للواقعية السحرية إلى حد أن هذين التطورين يبدوان تقريباً غير منفصلين. ومن السهل رؤية أسباب هذه الاستعارة. إذ أن كتاب ما بعد الاستعمار باللغة الإنجليزية يشتركون مع نظرائهم من أمريكا اللاتينية أمثال جابرييل جارتيا ماركيز وإيزابيل اللدي في الرؤية من حالة من الثقافات الأوروبية المتسيدة وفي اهتمامهم بالتوفيقية التي أحدثها الاستعمار. وكتاب ما بعد الاستعمار بالإنجليزية - بالأخذ من التأثيرات الخاصة للواقعية السحرية - قادرون على التعبير عن رؤيتهم لعالم مشق ومشوه وغير قابل للتصديق بفعل الانزياح الثقافي. ومثل كتاب أمريكا اللاتينية نجدهم يمزجون الخرافى أو ما فوق الطبيعي بالأسطورة المحلية والصور المستقاة من الثقافات المستعمرة (بكسر الميم) لتمثيل مجتمعات تعرضت مراراً وتكراراً لعدم الاستقرار بفعل الغزو والاحتلال والفساد السياسى. ومن هنا فإن المؤثرات السحرية توظف لإدانة حماقات الاستعمار والمرحلة التي تلتها. وعلى الرغم من هذا فإن البعض

- وأوكري أحد أبرز الأمثلة هنا - يأخذون الخرافى بجدية أكبر أى من حيث كونه تشويه للحقيقى والذي يعد جزءاً من التجربة المعاشة أكثر منه أداة.

وفي المؤسسة الأكاديمية الغربية والمؤسسات الليبرالية الأدبية باتت «الكتابة المترجمة» المتعددة الثقافات - وفق وصف سلمان رشدي - مقبولة الآن على نطاق واسع باعتبارها إحدى الآداب المعارضة أو المضادة للسلطوية أو إحدى الاستراتيجيات النصية فى عصرنا.

وكما رأينا فهى قد توصف أحياناً بأنها أكثر صور التعبير المتاحة كمالاً فى تمثيلها للديالوجية الباختينية (نسبة إلى الناقد الكبير ميخائيل باختين - الأقواس من صنعى) وينظر للرواية عل وجه الخصوص على أنها تعددية بوليفونية (صوتية) فى شكلها الأصلى (الشارعى) والسوقى الشعبى. وليس ثمة غرابة فى أن يكون الأمر على هذا النحو. فتخليط الكتابة المهجّرية يتفق تماماً مع الجداول السياسية والنقدية فى الجامعات الغربية. فمثلاً يمكن قراءة ذلك الأدب بوصفه يتبنى رؤية ديمقراطية للاختلاط الثقافى المتعدد والتعبير المفرد عن الذات كما ترمز مغايرة الخواص فيه إلى ذلك النوع من الاندماج الذى يسعى الكثير من النقاد وصناع الرأى إلى دعمه على المستوى الثقافى على الأقل. وربما يكون فى الشهرة التى نارت حول أعمال رشدي بموجب قضية الفتوى الشهيرة عام ١٩٨٩ ما ساهم فى زيادة إبراز الكتابة المهجّرية بصورة عامة.

لكن ربما يكون السبب الأقوى لوجود ذلك الاتفاق ما بين تلك الكتابة والنقد هو حقيقة الموقع لا أكثر، فكما أشرنا آنفاً كل منهما (الكتابة والنقد) متواجد بشكل متعاظم فى المدينة الغربية (أو الشمالية) مختلفة اللغات والمهيمنة - لازالت - وعليه فالنقاد يشعرون أنهم قادرون على التماثل مع الكتابة المهجّرية لأنهم يحتلون تقريباً نفس الدائرة الكورمبوليتانية التى يحتلها كتابها. والأكثر من ذلك أن الكتابة والنقد تشاركان فى النظام العالمى للقبض المعلوماتى عبر القومى الذى يملئ ثقافة أواخر القرن العشرين كما أنهما - أى الكتابة والنقد - يصبحان ممكنين بفضل.

أفاق ما بعد الكولونيالية

وهذا النظام الذي ترعاه كل من شبكات الإعلام الإلكتروني وتوسع الشركات غير القومية وأنماط الهجرة لمرحلة ما بعد الأربعينيات يشجع المواضعة المتقاربة للاختلافات وإنها فكرة بنيتون عن الألوان المتحدة! لكن - ومثلما كان الأمر في إمبراطوريات القرن التاسع عشر - فهو أيضاً نظام تسيطر عليه مصالح ثقافية ورأسمال قوى يتمركز في العالم الأول. وضمن هذا السياق تنجح الآداب المهاجرة في اكتساب القراء لأنه وإن كانت تمتلك جاذبية الغريب والسحري والآخر إلا أنها أيضاً تشارك بشكل دائم التوكيد في اللغات الجمالية المألوفة لدى الثقافة الإنجليز أمريكية.

لا يمكن انكار أن احتضان الغرب للكتابة المهاجرة يمثل نصراً للثقافة التي تولدت بالاحتكاك بالغرب التي جاءت مع الكولونيالية، ومع هذا يثير هذا الحماس لاستيعابها إشكاليات بالنسبة للطريقة التي يتم بها قراءة الأدب ما بعد الكولونيالي بوجه عام.

إن مكانة كتاب مهجريين أمثال رشدي ووالكوت وتمبووثي سرو ومايكل أوتدانتجي ونهاراتي موخيرجي أنتجت تعريفات لأدب ما بعد الاستيطان بصوفه أدب كورمبوليتاني مزروع متعدد اللغات وقادر على التخطيب مع الشفقات الثقافية للغرب حقناً ولهذا تصميمات بعيدة المدى بالنسبة لكيفية قراءة أدب ما بعد الاستيطان في المستقبل. وقد تكون أداباً قومية بصورة أكثر تحديداً.

ومن الضروري تذكر الحقيقة التي ربما تبدو واضحة ظاهرياً والتي مع ذلك تبقى مهمة وهي أن الآداب المهاجرة تمثل تكملاً

بشعر أفريقا وثقافياً وسياسياً من جانب كتاب الأمم الجديدة والمريضنة للصلب ما بعد الكولونيالي باتجاه العاصمة القديمة. وآدابهم نتاج لذلك الكوض فهم معلمون بخيبة أمل.

وكما هو معروف منذ أوائل السبعينات فإن أمم ما بعد الاستقلال تتعرض بصورة متعاطمة لآلام الكولونيالية الجديدة ومن ذلك الاضطرابات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية والفساد الحكومي وقهر الدولة. وفي الكثير من بلدان العالم التي كانت مستعمرة ذات يوم لم يؤد إبعاد المستعمر إلا لتغييرات قليلة إذ تم الحفاظ على هياكل السلطة وبقيت قيم المستعمر السابق ذات تأثير حتى أن الاستقلال - كما لاحظ نوجوي (وانيونجو) كان لا يمثل في أغلب الأحوال أكثر في تغيير الترتيبات الاستعمارية الاقتصادية والسياسية، أكثر منه تحريراً (تحرير المركز، ١٩٩٣).

وقد ظهر التحول عن مفهوم المثالية القومية لأول مرة في الرواية التي تنقسم بجو من الإحباط والتي بدأت تظهر منذ أواخر الستينات وما بعدها والأمثلة كثيرة: رجل الشعب، لأتشيسبي (١٩٦٦) وفضل للال السافانا، ورجال المحاكاة، (١٩٦٧) ورجال حرب العصابات، وانصراف في النهار، (١٩٧٩) لليبول وبتلات الدم، لنوجوي، (١٩٧٧) وروشيطن على الصليب، (١٩٨٢) لنوجوي وخمر الزهور، لايرل لافليس (١٩٨٢) ثم ذور الملاح لم يولدوا بعد، لآي كواي آرما (١٩٦٩) لكن الاستجابة الأكثر عملية من جانب كتاب كثيرين لما أسماه قانون «مهزلة الاستقلال القومي» كانت تتمثل في لجوئهم - إن لم يكن إجبارهم على اللجوء - إلى أماكن أكثر ثراءً وأقل فهماً في العالم. وبتخاذ هذه الخطوة ثم في تأمين استقبال إيجابي بدا الكتاب يعنازون بفعل الروابط الطبقيّة والسياسية والتعليمية التي كانوا يتمتعون وتربطهم بأوروبا وأمريكا. وطوروا ما كان بالأصل ميلا كورمبوليتانياً والذي كان يستشعر كجزء من تشلتهم النخبوية في أوطانهم. وقد لا يكون لهذه الحقيقة ثمة أهمية بالنسبة لكتاباتهم لكنها جوهرية في تفسير استقبالهم والمكانة التي يتمتعون بها كمهاجرين متميزين في الغرب. ونظراً لاتصالاتهم أو لتشلتهم كانوا ينجحون

- إن أجلاً أو عاجلاً - في حوز القبول بين نخبات العواصم الكبرى، وبصورة أساسية فإنهم - بالهجرة - نجحوا في أن يؤمنوا لأنفسهم موقعاً مختلفاً وأكثر راحة في العالم الرحب الذي تهيمن عليه الكولونيالية الجديدة لكن وكما يوصي هذا الامتياز المركب للكتاب فإن أعمالهم تبقى جزءاً من العالم الكولونيالي الجديد وتعبيراً عنه في آن.

وبفجاجة يمكن القول أن تشجيع الكتابة المهاجرة «ما بعد الكولونيالية» ربما يقدم نموذجاً آخر على امتلاك أوروبا وأمريكا لمصادر العالم الثالث. فالقوى الغربية التي تحتفظ باليد الطولى اقتصادياً وعسكرياً في العلاقات مع الأراضي التي سبق استعمارها هي نفسها الدول التي يحظى فيها الأدب المهاجر بتأييد كبير. وقد يكون هذا بهدف إظهار المزيد من الانفتاح الثقافي لكنه انفتاح معسوك في جوانب أخرى (مثال القيود المفروضة على الهجرة أو المساعدات الاقتصادية).

وفي تدعيم أو امتلاك ذلك الأدب ما يحافظ على خريطة ثقافية للعالم بوصفه منقسم ما بين المدينة ذو الموهبة الفائقة والهامش الذي يقتصر إلى الموهب. ومن النتائج الأخرى لهذا الوضع أن الكتابة التي كثيراً ما توصف بأنها ذات طبيعة تشغي بالصحيح هي تلك التي تمكنت - بنجاح - من سد الفجوة بين العالمين الثالث والأول ووضعت نفسها في المركز أو الوسط.

ورغم هذا فإنه - بسبب من هذا النجاح ذاته في رأب الفجوة يمكن للعمل الأدبي الكورمبوليتاني أن يبدو مفلساً عن الدمار المادي الذي كثيراً ما يميز دولة الكاتب الأصلية. إن تهجين فن المهاجر - كما يفسر كل من سلمان رشدي وويلسون هاريس بالفعل - قد يكون له دلالة تحرير الأصوات وقد يكون تقنية لتفكيك السلطة. أي بوليفونية تحريرية تنفض عبء السلطة الذي تزرع تحته لكنها في الوقت نفسه هجئة تبقى بالأساس أداة جمالية أو مصدراً للثيمات. وإن نظرنا لذلك من منظور خاص - قد يبدو في الحقيقة أن روابط الكتاب مع خلفياتهم في العالم الثالث قد أصبحت استعارية أو مجازية بصورة رئيسية وهم قد يبدوون سعيين

بمشاهدة التشويش القومي والثقافي فقط وبصورة أساسية لتوفير الصور اللازمة لفهم وهو ما يعنى - مرة أخرى - أنهم بهذا يشاركون في العمليات المستهلكة التي يمكن لهؤلاء الذين في الغرب أن يفحصوا الآخر عبرها ليتأكدوا من فهم أنفسهم بشكل أفضل.

ولأسباب من هذا القبيل نجد أنه وإن كان الكتاب المهجريون أنفسهم يعارضون بصخب التشوهات الكولونيالية الجديدة إلا أن أعمالهم اجتذبت النقد بوصفها أدب بلا ولاءات يفترق للأواصر الإقليمية والمحلية التي تعد باللغة الضرورية في عصر العولمة الكبرى. وبالطبع - وكما نستعير مصطلحاً يستخدمه سلمان رشدي إيجابياً - هذا اللا وزن التاريخي قد يكون أحد العوامل الرئيسية التي تفسر لنا شعبية الأدب المهجري في الغرب فربما يجد القراء الغربيون الترفيه وفي الوقت ذاته يشعرون بأنهم يتطهرون أخلاقياً من خلال إجبارهم على مواجهة مشهد أوكري السريالية التي تصور التدمير الكولونيالي الجديد مثلاً. لكن يبقى سؤال مفتوح ما إذا كان هذا النوع من الكتابة يمتلك الكثير في المعنى بالنسبة للناس - أو حتى أعضاء النخب المقيمة والتي تحيا مشاهد التشويش الخاصة بالعالم الثالث، ففي هذا السياق نجد أن ثمة دلالة تكون كتاب ما بعد الكولونيالية الذين يحافظون على نوع من التركيز (من حيث التوجه) القومي والذين لا يجمعون بين عالمين أو لا تترجم أعمالهم على نفس النطاق لا ينظر إليهم بوصفهم كتاباً كباراً في الغرب مثل رفاقهم المهاجرين وفي دول العواصم الكبرى لا يبدو أن القلق للحفاظ على التكامل الثقافي أو التمسك بنوع من الاستقلالية القومية بالنسبة لبعض كتاب ما بعد الكولونيالية مثل نوجوجي أو إيجاز أحمد شيئاً يمثل قضية. وللتعميم فإن وجهة نظر المركز هي أن العالم متغير العناصر لكنه في النهاية عالم واحد وأن التمايز الثقافي قابل للانتقال - فإن لم يكن - فمن الأرجح أنه لن يكون مثيراً.

وإذا شئنا أن نخلص من هذا شيء إذن يمكننا وصف الأدب المهجري بأنه ذلك الأدب الذي تكتبه النخب والذي تقوم تلك النخب بتعريفه وتقديسه. وهو فوق ذلك يمثل تلك الكتابة التي تحتفى باللاتجذر التاريخي

أو القومي وتضعه في الأمام أو ما قد يسميه الكاتب للنشكى المهاجر ميلان كونديرا أدب خفيف الوقع قد يتزود بروعة النقد السياسي ومع هذا فإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية مختلفة يمكن لانهدام الوزن الذي يتميز به هذا الأدب أن تترجم على أنه تلمص من الالتزام أو تخفيف لتلك الهموم التي ميزت الكتابة ما بعد الكولونيالية في المنشأ وتعريف الهائم على وجهه لأدب المهاجر على أنه نتاج ما بعد الكولونيالية يتناقض مع ما تعودنا من الكتابة السياسية الواعية بالذات.

ورغم هذا فالحقيقة هي أن التشخيص يجنح نحو استقطاب الموقف لصالح استخلاص بعض الفروق الأساسية إذ ليس من الضروري مثلاً أن يكون الكوزمبوليتاني لأساسي. ودفاعاً عن موقفهم نجد الكتاب المعقريين صغاراً وكباراً يتحدثون بحرارة عن موقفهم البيني والغير محدد بوصفه مغنماً جمالياً ومكسباً نهائياً يتيح عمق النظر السياسي والتاريخي.

ومرة أخرى قد يبدو الكاتب الكوزمبوليتاني مخدوعاً ثقافياً، وينتمى إلى أكثر من عالم ولكن ليس إلى أي عالم واحد بشكل كامل. ورغم هذا - وكما أكد سلمان رشدي مراراً - فإن التبادل الثقافي يخفف الإبداع إلى جانب أنه - يمنح أيضاً بعداً ذا قيمة بالنسبة للأوضاع في موطن الكاتب الأصلي. والأكثر في ذلك أن تحليل الكتاب عبر الثقافات يمد من هم بلا أوطان بالمواد التي تمنح شكلاً تخييلياً لهمولهم المتزعزعة. فبينما كان للحدثيون الأوائل ينعون تشظى النقبالييد الموثوق بها نجد الكتاب الكوزمبوليتانيين يرحبون بذلك. (أوطان متخيلة) (١٩٨٢). وموقفهم لا يبدل على البعد عن العالم وإنما الارتباط به وأن ثمة التزام لتجميع ما فككته الكولونيالية بحيث يربطون العالمين الثالث والأول مؤكدين - قبل كل شيء كيف أمكن لتجربة أحد العالمين أن تظل موثوقة لفترة طويلة داخل تجربة الآخر.

وصوت رشدي المدافع عن الكتابة المهاجرة ليس منفرداً. للروائية بهاراتي موخرجي المولودة في طالكوتا والتي تعيش في كندا وتعد اليوم كاتبة أمريكية تنتمي هي

الأخرى هذا للموقف بقوة إذ اختارت ما تعتبره الصدام الغزير للثقافات المهاجرة قيمة خاصة بها.

وبالنسبة لها الموقف المهجري موقف متلون يبدع بلا كلل وتنمو جذوره في كل من المجتمع المتبنى وفي تذكريات مسقط الرأس (الكتابة المهاجرة) (١٩٨٨) وعلى هذا فاء فتعاد الموضع تمثله الكاتبة ليس إفتاراً وإنما توسيعاً للتجربة الثقافية والجمالية. ويلاحظ ويلسون هاريس الكاتب الجوياني (من جويانا) بطريقته الماثورة والذي يعيش منذ فترة طويلة في بريطانيا أن الرؤية الجزئية أو النقطة المركبة ما بين أصول جزئية، والتي تطورت في عالم ما بعد الاستعمار تفتح المجال أمام نسب جديدة خارقة وأمام إمكانية عبر ثقافية مجددة ويعيد المدى (نسيج الخيال) (١٩٩٠).

ويلتزم بن أوكري أيضاً الرأي أن المعاناة المرتبطة بالاحتلال الاستعماري والصراع الثقافي الناجم عن هذا قد تكون تجديدية آخر الأمر. وقد كان لنشر الآثار الثقافية تحت نير الاستعمار أثر إثراء الأحلام أو الوعي الروحي لأولئك الذين كانوا مستعمرين ذات يوم. (إعادة حلم العالم) (١٩٩٠). وهذا هو موقف المكسب الصافي مرة أخرى لكنه أيضاً - كما يؤكد أوكري - موقف وجد فيه للمستعمرون (بفتح الميم) أنفسهم قاندين على تجديد أنفسهم لأنهم استطاعوا الحفاظ على صمود روحهم وقدراتهم العظيمة على العلم. وربما كان من المفيد الإشارة إلى أن أوكري وإن كان لا يتجاهل الحقائق المادية إلا أن نقطة تركيزه - مثل هاريس - هي الروح وليست السياسة. إن الرواية المهاجرة ذاتها - مثل خالقيها - تجذب الانتباه للتجربة المجددة للوقوف فوق عالمين ويتصخم نموها من القوائم الثقافية المختلفة ونجدتها تدفع إلى المقدمة بالترجمات والهجرات التي أنتجتها. إن رواية جوش «دائرة العقل» نموذج أصلي لهذا النوع من السرد المسافر من حيث كونه فضفاض البنية ويصور حياة المشردين Pic-aresque ويربط حدود الهند وبنجلاديش مع مدينة الغزيرة الواقعة على الخليج الفارسي مع الصحراء الجزائرية ودائرة العقل، مثل قصص مهاجرة أخرى، يمزجها بين الفانتازيا والطبيعية وبين عوالم جديدة

أفاق ما بعد الكولونيالية

حديث. ومحضارات قديمة مسكونة بالأساطير، ويكسرهما لوحداث الزمان والمكان الواقعية وعبورها الدائم للحدود السياسية تستغل البعد المزدوج أو الرؤية الجسمانية (المجسمة) التي يسمح بها موقفها للبيئة بحدّة. وبدلاً من الفجوة الهائلة التي كانت تفصل المجتمعات في الخطاب الكولونيالي - مثلها كان الأمر مثلاً في الرواية الإنجليزية الهندية نجد الرواية القائمة على تفاعل الثقافات (والمقصود الرواية المهاجرة - الأقواس من صنع) تخلق تفاعلاً مستمراً بين الأساليب والأصوات والحكايا والأساطير والجغرافيا.

من هنا فإن أوكري في الطريق الجائع، وفي قصصه القصيرة (المجموعة في) أحداث عند المزارع عام ١٩٨٦ و «نجوم حطر التجول الجديد، عام ١٩٨٨» يضع نهاية للكرونولوجيا أو لترتيب الزماني التقليدي بتفكيكه أشكالاً درامية وما يبدو كمنطق حلم غير عقلاني مأخوذ عن أساطير اليوروبا والانسجام الصاخب لقوى ثقافية متناقرة والذي عادة ما يعد مميّزاً للقصص الكورمبوليتاني في أعماله كلها تصبح قناة داخل اقترانات أكثر غرابة لإفريقيا رؤيوية.

وكما اقترحنا آنفاً باقتضاب، فإن العبور المفاسر لأبعاد شتى في كتابة ما بعد الإمبريالية بدلاً من تجميده للالتزام السياسي يمكنه أن يكون فاعلاً كاستراتيجية مضادة للكولونيالية ومعارضة - بالحق للأنظمة الشمولية من كل نوع. وإلحاقاً أو تصريحاً فإن هذه هي وجهة نظر كل من رشدي وأوكري وكتاب أمريكا اللاتينية الذين اتخذاهما كنماذج إذ يعتقد أن الرواية الخارقة أو رواية الواقعية السحرية تجسد درامياً

المفاهيم المنقسمة للثقافات ما بعد الاستعمار ومن ثم فهي تضعف التمثيلات الخالصة للعالم والتي استمرت منذ العهد الكولونيالية. وليس هذا فقط وإنما أيضاً الشكل الأدبي ذاته (الرواية) يمثل الاستيلاء على أسلوب كولونيالي فمن خلال خلط الشاذ والممكن بحيث لا يمكن التمييز بينهما يحاكي كتاب ما بعد الكولونيالية المكتشف الاستعماري في اعتماده على القاتلأزيا والمبالغة لوصف عوالم جديدة. ولهذا فهم - أي أولئك الكتاب - يطالبون الآن بامتياز إعادة العلم، بأوطانهم.

وفي المقابل يمكن للكتاب أن يقوموا بتعرية تطرف الوضع الكولونيالي الجديد. فالوهي يستخدم لاستنهاض صورة لإفريقيا أو الهند كأمكنة نصب فيها الطعام والنواء ومثاليات التحرر.

والكرايس التي تزجج بها قصص أوكري لهما دلالة قائمة بالنسبة لمدينة العالم الثالث.

لاجوس مثلاً دائرة عقائدية للجنون الخرافي - كما كان يمكن لقانون أن يصفها - ومستودع نفايات العالم وعقايره المشعونة والحقن المقوسة، واللبن البودرة المسموم والأفكار اللغاية والموتة (نجوم حطر التجول الجديد) وبالإضافة إلى كل هذا ورغم طماهرتها للمهجة فهي قد تكون دائرة غير قابلة للاختراق تماماً من جانب القارئ الأوروبي أو الأمريكي إذ يمكن أثناء تصوير الصوفي والوهي أن يختار كتاب ما بعد الكولونيالية سحب عملهم من الفضاء التأريلي للقرب. وكما في أدب الماوري والأبوجيني يحدث أن يقوم كتاب ما بعد الكولونيالية مثال وكري أو أيرنا برودير (كلما حدث في رولية «مايال» مثلاً والصادرة عام ١٩٨٨) بإدخال غرابة غير مترجمة إلى داخل العمل بما يؤكد موقفه للحدودي داخل وخارج التقاليد الغربية (ولتمييزه يمكن أن نطلق على هذا النمط فن الكتابة الواقعية الروحية). والآن سوف نضع النظر في هذه القضية الهامة - وربما المتناقضة مع نفسها - إشكالية العناية أو صعوبة للتوصل إلى فهم لما بعد الكولونيالية.

ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي: كما أوضحت فإن عنوان «الأدب ما بعد الكولونيالي» يشمل صندوقاً متنوعاً وربما أيضاً محيرة من النصوص. ولقد كانت الجوانب المتعددة اللغات والممزقة في كتابة ما بعد الكولونيالية هي التي جذبت اهتمامات نقاد ما بعد البنيوية منذ أوائل الثمانينات. بدأت النظرية النقدية تحدد تلك الكتابة بغرض التبيان أو التوضيح. ولقد نظرنا سرياً إلى وضعه ذلك التعاون من وجهة نظر الكتابة المهاجرة. لذا فإن هذا الجزء الأخير سوف يبحث في آثار ذلك التفاعل على النقد وتفسير الأدب. وبالنسبة لكتابة ما بعد الإمبريالية ما هي تضمينات للتقابل مع النظريات النقدية القائمة أساساً في العاصمة للمستعمرة أو التي كانت مستعمرة (يكسر الميم) يوماً.

ولا يمكن أن يكون قد فات قراء هذه الفصول الأخيرة أن الطريقة التي يتم بها تفسير أدب ما بعد الكولونيالية تردد هوماً رئيسية في نظرية ما بعد العداثة أو حتى نظرية ما بعد البنيوية وليس ثمة مفاجآت حقيقية في هذا الالتقاء ففي مجال الكتابة الجديدة بالإنجليزية نجد أن الطرائق المنهجية للنقدية قد ظلت حتى وقت قريب غير محددة إلا بشكل رديء.

وقامت القراءات ما بعد البنيوية بجعل هذه الملامح المميزة لذلك النوع من الكتابة مسموعة كما أعدتها للنقاش وبالمقابل فإن كتابة ما بعد الكولونيالية أعادت نفسها لما بعد البنيوية على سبيل النمجة كما لو كانت حيلة للاحولتها.

وبالطبع، فكما سدرى الآن أعطت الرواية المهاجرة للمتعددة الأصوات تعبيراً حياً لتطبيقات النص المفتوح والغير محدد أو للقراءة المتجاوزة المقوضة السلطوية للمؤلف. وهكذا من بين التقاطع ما بين الخطابين ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي ظهر نقد ما بعد كولونيالي يناصر - بوجه خاص - تلك الجوانب في القصص ما بعد الكولونيالي التي تبدو جذابة للنظرية: وتعني اهتمامها بالجوانب المؤقتة والمتشظية من الدلالة واهتمامها بالهوية ككيان مركب وبالنظر لطاقتهم المتخطية والمنتشرة فإن هذا النقد

يقرأ النصوص ما بعد الكولونيالية بوصفها حاملة لأعراض الجذبة الدابذة للتاريخ إذ ينظر إليها باعتبارها تجسد مشاشة المزيويات الكبرى، وتآكل السلطة المتجاوز للحد وانتهيار التفسيرات الإمبريالية للعالم. وباختصار المداخل النقدية ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثية تتقاطع في اهتمامها بالتهميش والغموض والثنائيات المتحللة وكل الأشياء التي تكون قابلة للباروديا وثنائية وغير متجانسة.. كل الأشياء التي تمت محاكاتها واستعارتها واستخدامها.

وليس ثمة فائدة من الثروة عن مصدر منطقة التعاون ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي هذه فمن الواضح أن كلا الخطابين تتاج زمن عرف عنه التشكيك المتزايد في فكر التنوير والمؤسسات التي غذته مثال الدولة الأمة الأوروبية لأخريات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. وكلاهما انبثاق من عملية أكبر وهي تحلل السلطة الثقافية والسياسية الغربية في صورتها الاستعمارية. وبالطبع كانت محاربة الاستعمار تستهدف تفكيك بنى القوة الأوروبية عبر المعمورة - وإن لم يكن دائماً بنجاح. ولذلك وعلى غرار نظريات ما بعد الحداثة - استتبع هذا أن كتابة ما بعد الكولونيالية كانت ستسائل بعض الفرضيات المعترمة لمصور استعمارية سابقة: من ذلك الإيمان بتفوق العقلانية الغربية مثلاً وبعلومة الطاقات الممكنة لتلك العقلانية.

ورغم ذلك - لتبسيط نقطة هامة - فالكتابات الرامية لإنهاء الكولونيالية أكثر من مجرد تداعي ما بعد حداثي إذ يتجاوز حتى حالات التهجين الوفير الذي يثنى عليه النقد. ويفعل هذا بطريقة خاصة نوعاً إذ إنه من الأهمية بمكان أن نتذكر أن النص ما بعد الكولونيالي - إلى جانب مشاركته في القوة الطاردة لأواخر الإمبراطوريات (الاستعمارية) فهو ينهض أيضاً من خصوصية ثقافية محلية وتاريخ أو حتى تواريخ محلية. وكما رأينا فإن تلك الخصوصية الثقافية أو التاريخية قد لا تكون في متناول الفهم المباشر للقارئ الغربي. وقد يجد النقد ما بعد الكولونيالي صعوبة في طرح المضمون الكامل لأدب ما بعد الكولونيالي وهذا الجانب يفقده المتحدثون

عن أدب المهجر بوصفه أدباً عالمياً متعدد الأصوات فغالباً ما يحفظه فقد ما بعد الكولونيالية في توصيف أخروية النص لما بعد كولونيالي. مما يخفى عن القراء تضميناته وخصوصيته الثقافية التي يصعب نقلها فعلى مدى قرون دأب الدارسون والتقاليد الأكاديمية في أوروبا ومؤخراً في أمريكا الشمالية على قبول فكرة «منفذية» Permeability أو إمكانية نفاذ الوعي الغربي بالثقافات الأخرى دونما تساؤل.

وتحليل الخطاب ما بعد الكولونيالي منهم بفرضية مشابهة رغم الاهتمام الذي يوليه نظرياً للاختلاف الثقافي إذ يمكن أن يكون هذا الحال سواء أكان النقاد المتورطون معروفين أو كانوا يكتبون للعديد من المجلات الصغيرة ما بعد الكولونيالية والتي وجدت جيوباً في المؤسسة الأكاديمية. إذ كثيراً ما يكون من المسلم به أن التنوع الثقافي ما بعد الكولونيالي قابل للمقارنة عبر المناطق البعيدة وإنما أيضاً - في مجموعة - شفافاً وقابل للاختراق بالفهم بصورة متساوية للقارئ الأوروبي والأمريكي الشمالي أو الاسترالي خاصة في ضوء التاريخ المشترك للاستعمار.

لكن ما نجده هو تهجين لاتاريخي يقام كمعيار عالمي أو مبدأ بنيوي يضع بين أقراس كل الكتابة التي تأتي من دول شديدة الاختلاف فيما بينها.

ومع ذلك ربما استرجعنا حقيقة أن الثقافات التي تتعامل مع بعضها ستعاني دائماً وبدرجة ما من صعوبة فهم بعضها البعض بصورة تامة حتى رغم التجربة المشتركة للوقوع تحت نير الاستعمار.

وإذا ما عبرنا عنه بلا اهتمام يمكن لمفهوم كهذا أن يغامر بابتعاث الفكرة القديمة أن الشرق سيبقى شرقاً والغرب سيبقى غرباً.

وإذن فدعوانا التي لا بد من التوكيد عليها ليست في أن المجتمع يبقى بالضرورة مغلقاً داخل سقالات قيمة، ومفاهيمه السابقة إذ أن ما يهمنا هو العتامة الجزئية لعوالم المفاهيم المختلفة فيما بينها. وبالإضافة لذلك فإن التقاليد الدينية والأخلاقية والثقافية المحلية في الدول التي سبق استعمارها - كما يؤكد كل من جاريثاري سبيشاك وين أوكري

وكوامي أنتوني آبيا وغيرهم - لم تخترقها الكولونيالية تماماً مثلما كانت السلطة تأمل. إن غزو الأوطان الجمالية، أو الثقافية لشعب ما - بحسب وصف بن أوكري - لم يكن أبداً مطلقاً. ويجدر أن نذكر أنفسنا أن تواريخ (من تاريخ) أولئك الذين استعمرتهم أوروبا تعود إلى الوراء كثيراً... إلى ما قبل لحظة الغزو الكولونيالي. ولقد عبر نايفانتارا ساهجال عن هذا في مقال شديد القوة.

«إن وعي بنفسى ككاتب يمتد لآلاف غير معدودة قبل الميلاد وفي نهاية الزمان اللزاماني وغير القابل للقياس أتى الإنجليز وظلوا ثم رحلوا. والآن بعدما ذهبوا فإن بقاياهم مجرد طبقة أخرى أضيفت إلى الطبقات السابقة من الوعي الهندي مجرد طبقة أخرى».

وليس ثمة بلد يمكن أن يكون معروفاً مثلما يمكن للرواية السهجريّة المكتوبة بالإنجليزية أن تقودنا لأن نتصور مهما كان إغواء حيويتها بالايقاعات المحلية. وحتى نكون منصفين لانغراس النص في الآن أو في الماضي ربما يكون من الأهمية بمكان أن نستقي المعرفة المتخصصة كأن نحاول أن نعرف ماهية السياسات المحلية مثلاً أو نقرا عن الممارسات الطقسية أو نتعلم كيفية فك الشفرات اللغوية غير المألوفة.

ويرى إعجاز أحمد أن نقاد ما بعد البنيوية أو ما بعد الكولونيالية دأبوا على التعامل مع «أدب العالم الثالث» على أنه مجال معرفي متماسك تحدده قوى موحدة للتاريخ مثل القومية أو اللصال ضد الاستعمار. وهذا الميل (لمثل ذلك التعامل) يتدعم لأن النقد الذي يمارس في الجامعات في العاصمة الاستعمارية السابقة يبقى على مبعدة أو مسافة تشيوية. وهي مسافة مريحة سياسياً من العالم الذي كان يوماً خاضعاً للاستعمار ومرة أخرى فإن اللتاج يكون وضعاً تعيد فيه المداخل الغربية ما بعد الاستعمارية إنتاج جغرافيا متقلبة غير متكافئة تعود للأزمة الكولونيالية أي جغرافيا تتميز بإسقاط الأمثلة المفاهيمية المترولوجية على باقي العالم.

وكلما اقترحت بالفعل في القسم الخاص بالكتابة المهجرية فإن ثمة هوة شاسعة قد

أفاق ما بعد الكولونيالية

نشأت لتفصيل بين النظريات الأوروبية المركزية من ناحية وبين المنتجات الثقافية في كل مكان من ناحية. وهو وضع تصبح فيه التفسيرات التي تجانس هذه المنتجات أمراً لا مفر منه حيث يتم المزج بين كتاب ونصوص من قارات وأمم وثقافات مختلفة بلا تمييز على أساس أنها مهيمنة أو بوليفونية. ولم يفت انتباه بعض النقاد أن وضعاً كهذا يشابه - ولو على نحو مخيف - استشراف الأسس.

إن الخطاب النقدي لما بعد الاستعمار - مثل الباحثين المستشرقين - يمكن أن يكون حاضناً أو تسميئياً بصورة افتراضية في استجاباته للمتعدد والغامض في الثقافات الأخرى وبأخذ الخطاب - من وجهة نظر مركزية الثقافة المفترضة - ما يحتاجه لأغراضه النظرية الخاصة بينما يهمل ما يراه غير قابل للفهم.

ولنا أن نسأل: لتجنب الاستشراف الجديد كيف يمكن التوجه للاختلاف المقاوم الذي تمثله كتابات الدول التي كانت مستعمرة (بفتح الميم) بصورة أكثر ملائمة؟

إن الاعتراف البسيط والجاد في الوقت نفسه بالاختلاف قد يكون نقطة بداية جديدة أي الاعتراف المبدئي أن ثمة حقائق ما بعد استعمارية تظل أكثر تناقضاً وتنوعاً وإثارة للقلق من قدرة أي مدخل نقدي واحد على وصفها وكما رأينا فإن الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي يثق في قابلية النصوص المأخوذة عن نصوص أخرى للترجمة - لكن الافتراض المقام على الحادثة العالمية للاستعمار يبقى أن ثمة نسخة مهيمنة للغة غربية أو إطار مرجعي إدراكي توفيقى سوف يقوم بدور الوساطة لرأب الفجوات في الفهم (بين

الجانبين) - وبالرغم من هذا فالحقيقة تبقى أن هناك منطوقات تبقى خارج قدرة التفسير ما بعد الكولونيالي على الوصول إليها وإن الموسيقى العالمية وماكدونالدز وبعض الجوانب الأخرى من ثقافتنا المتحوّلة - ثقافة الكوكاكولا - ربما تقوم بتمويه هذه الحقيقة. لكن لا بد في الوقت نفسه من التسليم بدرجة من اللاقياسية للموالم التاريخية.

وعلى التقيض مما يشجعنا تليفزيون القمر الصناعي العابر للقارات على تصديقه فإن الثقافات ليست دائماً قابلة للفهم المتبادل سيبقى دائماً الغامض والمسكوت عنه مهما كان كم البحث الذي يكرس نفسه لمهمة إيضاح ما هو معتم أو إعطاء صوت لما تم إيقافه ونحن نقرب مثلاً من حقيقة الأوسر والمبودين والمطرويين في المجتمعات المختلفة عن طريق التمثيلات الغربية المهيمنة والمشينة والتي لا يمكنها أن تمثلنا انعكاساً دقيقاً لهذا فأنا قادر على فهم عملية الحلم على النحو الذي يشرحه لي مودورو بالإنجليزية لكن لا أستطيع أن أكون واثقاً أبداً من فهم أليخيزنجا تماماً في إطارها كجزء من نظام رمزي وأسطوري لا سبيل لي لدخوله ولا تكتفى الروايات والمسرحيات والأشعار ما بعد الكولونيالية بالمشاركة فقط أو بصورة أساسية في الإطار المرجعي العالمي للفهم وإنما أيضاً تمثل مفاهيم متميزة ومتجددة محلياً لذلك يتعين على قراء ما بعد الكولونيالية أن يدركوا أن النصوص التي تنتمي إلى ثقافات أخرى بحاجة للكثير من العمل وقد أشرت إلى هذه النقطة عدة مرات بالفعل لكن قد يكون في المفيد تكرارها إن رؤية العالم في قصة في باريادوس مثلاً أو نيجيريا قد تكون غير قابلة للاختراق دون بحث نصي أو في أكثر من نص أي استرداد لمعارف شفاهية وطقوسية وشعبية وغيرها والنقد لا بد وأن يتوجه إلى خصوصية مواقف نصية مختلفة وإلى تاريخ حي معين أو كفاحات مجمع ما ومن الجوهرى تطوير ما يسميه جيمس كليفورد «الوعي بالروابط المتضاربة» وتحديد مواقع النصوص في عوالمها الخاصة من المعنى وفي المقابل إذا ما أردنا بناء نوع من الإحساس بعالم إدراكي أبورجين مثلاً قد يكون من الأهمية بمكان

قراءة عدة روايات وأشعار ومسرحيات أبورجيني بالتزامن كنصوص متداخلة أو مشيرة إلى بعضها البعض وإلى جانب احترام الصمت تتضمن الحساسية للموقع كذلك أن نولي بعض الاهتمام للصراع السياسي المستمر من أجل تمثيل الذات في أماكن شتى من عالم ما بعد الاستعمار فالنصوص تشكل جزءاً من هذه السياسات لكن الصراع حول المعاني لا يقتصر فقط على تلك النصوص.

إن أفكار ما بعد الحداثة العامة عن المعنى كشيء تحكمى أو الذات على أنها شيء مؤقت تكاد لا تكون مرتبطة بحياة أولئك النساء والسكان المحليين والجماعات الأثنية والطبقية والدينية المهمشة التي يظل تقرير المصير بالنسبة لها حاجة سياسية ملحة وبالنسبة لهؤلاء فإن دوال الوطن والذات والماضى لا تمثل لحظات طارئة متنقلة وإنما قضايا حية وضاعطة.

فهل يعنى التمحو على الخصوصية على حساب التعميم آخر الأمر انحلال ما بعد الكولونيالي كمادة للاهتمام النقدي؟

إن الإجابة القصيرة على هذا السؤال قد تكون لا.. ليس بعد ذلك أن الخطاب ما بعد الكولونيالي يركز طاقاته على نصوص مهيمنة ليس فقط لكونها دالة وإنما أيضاً لكونها تشجع وتدعم التفاعل الثقافى وسيظل الاعتقاد في إمكانية ذلك التفاعل مسألة عقيدة في النقد ما بعد الكولونيالي لبعض الوقت وليس من الضرورة أن يضعفه الوعي بالروابط المتعارضة.

ولا يشترط بالضرورة كما ينظر الناقد بعمق أكبر في اختلافات فلي مستقدم من ثقافة أخرى أن يهجر الفرضية أن الثقافات والنصوص المتضاربة يمكنها إلى حد ما أن تتفاعل وتختلط أو أن يكون اللص قابلاً للترجمة - بدرجة أو أخرى - ضمن شروط ثقافة ذلك الناقد.

وبالرغم من هذا فمن المتوقع في السنوات القادمة أن يبدأ اتجاهان مختلفان من الاهتمام في النقد ما بعد الكولونيالي من التباعد حتى رغم استمرار تقاسمهما لفرضيات أساسية فمن ناحية هناك المدخل الكوزموبولشيانى القائم أساساً في القرب والذي يركز على الآداب المكتوبة باللغة

والذى يركز على الآداب المكتسوبة باللغة الإنجليزية أو غيرها من اللغات الأوروبية من جانب المهاجرين بالأساس ومن ثم فإنها أكثر سهولة من حيث الفهم من غيرها. وسوف يستمر هذا المدخل فى تشكيل معظم النقد ما بعد الكولونيالى. ومن ناحية أخرى سوف يتطور خط بحثى يعتمد أكثر على السياق وهو وإن كان سيبقى معنياً بالكتابة بالإنجليزية إلا أنه أيضاً سوف يتمحور أكثر حول مناطق شفهية وثقافية معينة وقد يبتج عن هذا انقساماً فى الأدب ما بعد الكولونيالى نفسه إذ أن الكتاب للمهاجرين لازالوا ممتصون داخل التقاليد البريطانية أو الفرنسية أو الأمريكية بينما الأدب باللغات الشفهية والإنجليزية المكرولة (من كسولة الإنجليزية) تزدهر وتتم بصورة مخالفة لبعضها بشكل متعاظم ومن ثم فهى أقل عرضة للمعارضة التى بلا تمييز وكما تراجعت ذكريات الاستعمار إلى الزوال ربما

أمكن لكلا المدخلين أن يكبر - مع الوقت - خارج نطاق اسم «ما بعد كولونيالى».

ونجد أيضاً بحثاً مضيقاً عن استراتيجيات تفسيرية لمقاومة سيطرة النظرية الغربية وذلك فى مجال الاهتمام الثانى على وجه الخصوص أى المدخل الذى يعتمد على السياق وكما يرى النقاد أمثال هنرى لويس جيتس وكارولين كوير فإن الأبنية اللغوية والبلاغية للنص ما قد تقدم لقرائه خطوطهم الإرشادية التحليلية الخاصة بمعنى آخر فإن طريقة القراءة أو النظرية مقترحة فى شكل قصة والخطوط الإرشادية للتفسيرية قد تشمل مثلاً على إطار مرجعى أسطورى أو على التقاليد الرمزية التى قد يكون النص محفوراً فيها. ومرة أخرى فإن النص قد يدعو لقراءة معارضة من خلال «لى» الأصراف الكولونيالية أو إعادة تشغيل الحكايا الأوروبية للتعريفية وبالطبع فحيثما توجد الرواية أو القصيدة شخصيات شبه إلهية من مجموعات

أسطورية مختلفة الآلهة أو تقلىب وتطهو معاً أكلة «خبشرى» من لغات مختلفة فإنها تقول لنا إنها - أى القصيدة أو الرواية - يجب أن تقرأ بتوفيقية وبلاورع مثلاً فى منزل الطفولة الذى يصفه لنا جامايكا كينكايد فى «أنى جون» يتم تقديم طقوس «الأوبية» جنباً إلى جنب مع العقاقير التى يقدمها طبيب المنزل كجزء عادى من العلاج وبهذا يمكن أن ترى نوعاً من التأويل يصعد فى داخل النص أو السياق ما بعد الكولونيالى أكثر مما يقد أو يتم تقديمه من الخارج وهذه النقطة فى البعد التفسيرى سوف تدل - بينما هى تتطور - على تحريك يتجاوز لأسلوب الكولونيالية فى الاعتماد على النظرية المتروبولية (عاصمة الدولة المستعمرة سابقاً) - ويلوغ الكتابة ما بعد الكولونيالية مرحلة النصج ■

. ترجمة : غادة نبيل

* فصل من كتاب : Colonial and Post Colonial Literature



مسرح سونيكَا والتجربة الإفريقية

نسيم مجلى

وذلك لأن حياة هذا المفكر، لا تنفصل عن أعماله، وكما يقول إلدرد جونز فى كتابه عن سونيكَا، أن كثيراً من أعماله تتبع أساساً من اهتمامه الشديد بمجتمعه وحماسه الواضح له. وهذه الأعمال موضوعة فى نطاق خلفية اجتماعية وسياسية موصوفة وصفاً حياً وهذه الخلفية هى نيجيريا حديثة الاستقلال، حيث الفساد السياسى والأخلاقى فى المدينة بينما يعيش الناس فى القرى حياة متخلفة مليئة بالخرافات. هذا بالإضافة إلى مقالاته التى يرسلها إلى النيجيرية التى يمكن الاعتماد عليها فى كسب التأييد القوى أو تحريك المعارضة الشديدة. وهذا الاهتمام ذاته والسرعة التى يترجم بها أفكاره إلى أفعال هى التى وضعت فى تناقض شديد مع المؤسسات والحكومات القمعية. فاستقالته بصورة درامية مفاجئة من جامعة «إيف» Ife وإذاعته لحديث يهاجم فيه الحكومة فى الإذاعة فى لاجوس، واعتقاله

تاريخ إفريقيا ألقت بضوئها القوى على ثقافة هذه القارة ومبدعيتها، وقد أعقب ذلك مباشرة حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على هذه الجائزة العظيمة عام ١٩٨٨.

وقد تواكب ظهور سونيكَا ككاتب مسرح مع بداية مرحلة الاستقلال فى نيجيريا، ووضعته الأقدار منذ اللحظة الأولى فى مواجهة قوى التخلف القبلى والديكتاتورية التى اغتالت كثيراً من الكتاب الأحرار دون مبالاة باحتجاجات للمنظمات العالمية وحقوق الإنسان وقد أفلت سونيكَا من هذا المصير المحزن واضطر أن يعيش بعيداً عن وطنه نيجيريا منتقلاً بين أوروبا وأمريكا، لكنه لا يهدأ ولا يتوانى فى مواجهة القمع والإرهاب، وخطابه الذى ألقاه فى مؤتمر التقيدا بأوروبا منذ شهور واستنكر فيه الاعتداء على نجيب محفوظ كما ندد فيه بمطاردة الإرهابيين للكاتبة الباكستانية تسليما نسرین لدليل قوى على هذا الموقف.

فلقد أصبح سونيكَا معروفاً بين المثقفين فى مصر منذ حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٨٦، وعندما نشرت له عدة مسرحيات مترجمة وعرضت له مسرحية «الطريق» فى فرقة الغد من ترجمة فريدة النقاش، ومسرحية «الموت وفارس الملك» التى قدمها مسرح الهناجر فى أوائل هذا العام وحظيت بإقبال المثقفين وشباب الجامعات، كما حظيت بتقدير نقدى وتغطية إعلامية وعلى مستوى الإذاعة المرئية والمسموعة وعلى صفحات الصحف بدرجة متميزة، إن دلت على شيء فإنما تدل على صحة جديدة واهتمام بالأعمال الثقافية الرفيعة.

والواقع أن سونيكَا جدير بهذا الاهتمام ليس فقط لأنه شاعر مسرح ومفكر كبير، بل أيضاً لأنه مناضل إفريقى صلب من أجل الحرية وكرامة الإنسان، وقد كان حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ لحظة بارزة فى

معظم الوقت في أثناء الحرب الأهلية إنما هي أمثلة توضح وضع سونيك للقلق وغير المريح وذلك نتيجة لتمسكه بمعتقدات فكرية راسخة.

ومع ذلك فإن سونيك يصبر على القول بأنه ليس كاتباً ملتزماً وقد أوضح ذلك في مقابلة مع إحدى الصحف قال فيها:

أعتقد أنه لا يوجد سبب واحد يمنع البشر جميعاً من الاستمتاع بأقصى درجات الحرية. إننا في سبيل الحياة معاً في مجتمع ما ، نتفق على أن نتنازل باختياراتنا على بعض حريتنا . إن تصديق مساحة الحرية الاجتماعية ممكن ، أما بالنسبة لي فيعتبر خيانة ، وأنا لا أقبل الدكتاتورية ، سواء كانت خيرة أو خبيثة. وأنا لست ملتزماً بأي أيديولوجية.

ومن ثم كان اهتمام سونيك بالخلاص عن طريق الإرادة الفردية. فهو يرى أن المجتمع في حاجة مستمرة للخلاص من ذاته. لكن فعل الخلاص ليس عملاً جماعياً بل يأتي من خلال رؤية وتفاني الأفراد الذين يقتفون أثر هذه الرؤية على الرغم من معارضة المجتمع الذي يسعى لخلعه. ومن أمثلة هذا ما نراه في مسرحية « السلالة القوية » و « الموت وفارس الملك » فالأولى تعكس قصة مدرس في مدرسة للقرية اسمه إيمان ، وهو شخص غريب عن القرية لا يعرف شيئاً عن تقاليد أهلها ومن هذه التقاليد أن يقوم القرويون في عيد رأس السنة باختيار شخص غريب يحطونه حاملاً لخطاياهم .

وحين يخبرونه بتقاليدهم يكشف المدرس أن اختيارهم قد وقع على طفل متخلف عقلياً يعيش في رعايته . ويفكر إيمان في حيلة لإنقاذ هذا الطفل البريء فلا يجد سبيلاً ، وعندئذ يقدم نفسه لكي يحل محل الطفل . نتيجة لهذا يتعرض المدرس للضرب الشديد ، عندئذ يصاب القرويون بالفزع من هذا المشهد ، ويكتشفون إلى أي مدى بلغت قسوة المؤمنين بهذه التقاليد البالية.

وهنا نجد سونيك يسخر بشدة من التقاليد والمعتقدات القديمة المتخلفة . وهو يسخر أيضاً من فساد الطبقات العليا كالاستغلال والرشوة والدعارة وبهاجمها

بقسوة في أعماله الأخرى مثل « سكان المستنقع » و « الطريق » وفي مسرحية « حصاد كسونجي » يسخر من الخداع السياسي والدكتاتورية . ويقول شودي أمونا الأستاذ بجامعة بورت هاركورت في نيجيريا في مقالته « المضمون الأيديولوجي لأعمال سونيك » : « إن مكانة سونيك كمفكر وكاتب أفريقي لا تزال تثير الجدل بسبب تناقضات معينة كامنة في موقفه المرتبط بقضايا اجتماعية وسياسية مهمة وكذلك في وسائله الفنية التي يستخدمها لعرض التجربة الإفريقية ، فعلى مستوى الفكر والعمل الاجتماعي يمكن اعتباره مثالياً تقدمياً لانشغاله الحاد بقضايا العدل الاجتماعي وكرامته للمؤسسات القومية ، ولكن كفتان ، فإن الكثير من أعماله البارزة يكشف عن هوس شديد بالأسطورة وإعادة تمثيلها المعقد من خلال الشعائر الطقسية . فهو من حيث الوعي يحمل وعياً تاريخياً أكيداً ، لكن خياله ومصطلحاته الفنية في التعبير تتبع أساساً من منابع أسطورية ووجـهـة داني ديلي (مجلة الكومولت ربيع ١٩٨٦)

وهذا في رأيي له سببان : أن سونيك ولد في إبيوكاتا ، بالإقليم الغربي لنيجيريا لأبوين من قبائل اليوروبا . وقد تأثر سونيك بتقاليد مسرح اليوروبا الشعبي ومسرحياته الفكرية . وثقافة اليوروبا غنية بالاحتفالات . ومن الملامح الرئيسية للظاهرة بهذه الاحتفالات ، نجد الطبل ، والغناء والرقص وولاتم الأصاحي ، وفيه تقدم المذائح الشعرية غناء وترتل المصلوات ، ويقوم الراقصون بإعادة تمثيل الأحداث تمثيلاً صامتاً ، وهي أحداث منعت أسلافها في غياهب عالم أسطوري . وهذه الخواص الإيقاعية والنفسية لا توجد في الإنجليزية وهي لغة من نمط مختلف تماماً ، والذي انتقل من هذه الثقافة الشعبية إلى إنجليزية سونيك هو الصور المتدفقة والأمثال الشعبية بسياغتها وقد استخدمها سونيك بطريقة حققت لأعماله تأثيراً ملحوظاً.

وفوق كل ذلك ، لأن سونيك يؤمن بأن التغيير لا يتم بالقسوة مع الماضي ، ولا بالتكرار للتراث .. ولكن بغربة هذا التراث وقرره والانتفاع بقيمه ومعتقداته النافعة في حفظ هوية هذا الشعب وربطه بجذوره . فـرغم

إيمانه بحرية العقل وبالعالم نجده يضع عقيدة الانتحار الشعائري في مواجهة مجازر الحرب العالمية الثانية ليكشف أن تهمة التخلف لا تجوز على الإفريقيين الذين ينتظرون أن يقتديهم شخص واحد منهم وإنما تنطبق على الأوربيين الذين يلقون بالآلاف للشبان في حرب ضروس لا تفيد أحداً . هذا ما نجده في مسرحية « الموت وفارس الملك » التي قدمت على مسرح الهناجر في أوائل هذا العام . والتي تعرض لها في الصفحات التالية ، وسوف نجد فيها كثيراً من السمات واللامح التي سبق ذكرها في هذه الصفحات.

الموت وفارس الملك

أما مسرحية « الموت .. وفارس الملك » التي نشرت ١٩٧٥ . فهي تراجيديا إفريقية شكلاً ومضموناً . لأنها تصور مأساة إفريقية مع التخلف والاستعمار في آن .

والمسرحية تحاول أن تكشف الروح الإفريقي من خلال الاستخدام المبدع للتقاليد والطقوس الشعبية الإفريقية . لذلك جاء جو المسرحية مليئاً بالاحتفالية ، احتفالية تختلط فيها أنغام الفرع بأنغام الحزن أحياناً لكن السيادة دائماً للنغمة الرثاء.

ومع ذلك فبناء المسرحية يتطابق مع القوانين الأرسطية عن وحدة الحدث ووحدة الزمان وعن شخصية البطل التراجيدي والخطأ التراجيدي .. وهي أقرب الأشكال إلى مسرحية « أونيبي ملكاً لسوق كليس » حيث يستبدل العراف هنا بالمذاح والكورس بجماعة النساء بل إن الملاحاة التي تجري بين أوديب وتيريزياس نجد شبيهاً لها هنا بين إليسين وبين المذاح.

ولعل أعظم إنجاز يقدمه الكاتب هنا هو استدعاء أسرار وشعائر حياة اليوروبا عالم الأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد ، ثم تجسيده في شكل مسرحي مبهر ، يتناقض تناقضاً صارخاً مع أسلوب حياة المستعمرين الجاف الخالي من الحياة .

ويقوم بناء المسرحية على أحداث وقعت بالفعل في أويو Oyo مدينة اليوروبا القديمة في نيجيريا عام ١٩٤٦ ، حين تدخل ضابط المنطقة الاستعماري لمنع جريمة انتحار

مسرح سينيكا

شعائرية مما أدى إلى وقوع أحداث عذيفة مأساوية امتزجت لها أوساط الوطنيين والمستعمرين على السواء. وقد أرجع الحدث إلى الوراء سنتين أو ثلاثة إلى الوقت الذي كانت فيه الحرب العالمية الثانية لا تزال مشتعلة، هذا لأسباب خاصة بالدولما.

لكن المؤلف يحذر من اعتبار موضوع المسرحية على أنه صراع بين الثقافات، ويقول: إن العنصر الاستعماري حادث عارض.. مجرد عامل مساعد.. فالمواجهة هي مواجهة ميثافيزيقية بدرجة كبيرة. تقع داخل شخصية البطل.. وكلمات المؤلف داخل المركبة البشرية التي هي إيليسين وعالم العقل في يوروبا، عالم الأحياء والأموات والذين لم يولدوا.. والطريق الروحي الذي يحكم الصلة بين الجميع هو: الانتقال. وينصح سوينكا من يقوم بإخراج هذه المسرحية قائلاً: إنه لا يمكن تجسيد هذه المسرحية على الوجه الأكمل قط إلا عن طريق استدعاء الموسيقى من عالم الانتقال.

وطبقاً لعقيدة اليوروبا أنه حين يموت الملك لابد أن يقتل كلبه وجواده وأن يلتحق أحد الرؤساء ليرافقه جميعاً في رحلته. نحو العالم الآخر، عالم الأجداد المنتظرين. وياتمام هذه الشعائر يضمنون سلام الدنيا والآخرة وسلام الأبناء والأحفاد للذين لم يولدوا بعد. وإذا تخاذل الشخص الموعود عن الوفاء بعهده بالانتحار، فإن هذا العالم يتعرض لخطر التفكك والكوارث.

وفي مسرحية «الموت وفارس الملك» نلتقى بالبطل إيليسين أوبا. وهو لقب يعنى أنه الموعود أو الرئيس وكان إيليسين يعمل كبيراً لفارسان الملك وأقرب أصدقائه وقد مات الملك منذ ثلاثين يوماً.. وفي اليوم الثلاثين يتم الدفن طبقاً لهذه العقيدة وعلى إيليسين أن يفي ببنده ويلتحق.

وتبدأ هذه اللطوقس بموكب إيليسين في ممر أمام السوق وخلفه المطالبون والمداحون.

وهو رجل يتمتع بحيوية هائلة يتكلم ثم يرقص ويغنى فرحاً بالحياة فرحة غامرة. ورغم إعلان أنه سوف يؤدي واجبه في الوقت المحدد إلا أن المداح يشير إلى ضعفه وشهوته للأكل والملبس والنساء، مما يثير خوف الجميع ويلقى بالشك حول إمكانية تنفيذ لوعده الانتحار خصوصاً عندما يلح فتاة جميلة في السوق فيطلبها للزواج قبل رحيله مباشرة. وتوافق أياالرجا أم للجميع على تزويجه هذه الفتاة التي كانت مخطوبة لابنها وتقول: إن صرخات الراحلين لها الأهمية الأولى على مطالب الأقربين.

ثم ينتقل الحدث إلى مشهد آخر في منزل ضابط المنطقة الإنجليزي وزوجته حيث يستعدان في ملابس تنكرية غريبة للذهاب لحفلة الرقص التنكرية التي سيحضرها الأمير ويوزع فيها الجوائز.

وفي هذه اللحظات يأتي أموزا، كونستابل البوليس الإفريقي الذي يعمل بقوة الأمن التابعة للمحتل ويدهش لرؤيته سيمون بيلكنجز وزوجته يرتديان ملابس طائفة إفريقية مينة، ويعتبر ذلك إساءة للمقدسات ولا يكاد يظن لهما. لأنه لا يستطيع أن يتكلم ضد الموت مع أناس في ملابس الموتى، على حد قوله. المهم أن بيلكنجز يطلب من أموزا أن يكتب تقريره ويتركه ويرحل.

ويقرأ سيمون ما كتبه أموزا.. فيرتبك لقد سمع أنه هناك جريمة انتحار شعائرية على وشك أن تحدث ويستغرب بيلكنجز ذلك. لقد ظن أنه قضى على هذه العادة الليبرية فكيف لها أن تعود في هذه الليلة بالذات؟ فهو المسئول عن الأمن.. والأمير موجود بمقر المندوب السامي في زيارة مفاجئة للمستعمرة. وحفلة الرقص التي يستعدان لها لا تتكرر مرة كل عام.. لكنه يصدر الأمر بالقبض على إيليسين أوبا.. ثم يذهب هو وزوجته إلى الحفلة.

ويقتحح الأمير الرقص بنفسه.. ويلتزم لهما بيلكنجز وزوجته ويبدى الأمير إعجابه بملابسهما ويطريقتهم في الرقص.. وفجأة تأتي رسالة تخبره بوقوع أحداث طارئة فيخرج لمواجهةها وتبقى زوجته في انتظار عودته.

وفجأة يظهر شاب إفريقي يلتقى بسزيجان، التي تفرح به وتكتشف أنها تعرفه. فهو أولندي ابن إيليسين. وقد كانت لهذا الشاب حكاية منذ سنوات. إذ أصر على دراسة الطب وحاول أبوه إيقاعه ليواصل عادات أبيائه «أجداده القبالية» إلا أن بيلكنجز ساعده وهربه رغم أنف أبيه إلى إنجلترا ليلحق بمدرسة الطب هناك ويسبب هذا الموقف قام نوع من الخصومة بين إيليسين وبيلكنجز.

وحين تعرب عن دهشتها لظهوره في هذه اللحظة بالذات يخبرها أنه جاء في قافلة سفن الأمير من إنجلترا.. وجاء لدفن أبيه.. وتصدم ويغشى عليها حين تجده يتكلم عن موت أبيه ببرود كجراح يتكلم عن جثة شخص لا يعرفه. فيشرح لها الأمر قائلاً أنه يعتبر أباه ميتاً منذ ثلاثين يوماً.. فقد أخبرته الرسالة أن الملك قد مات ومعنى هذا أن أبوه لابد أن يلتحق في اليوم الثلاثين. وباعتباره الابن الأكبر فطيه أن يحضر ليقوم بتقديرات الدفن وإقامة الشعائر والطقوس.. فأبوه قد مات في فكره من تلك اللحظة وأصبح محرماً عليه أن يراه وهو حي..

ويعود مستر بيلكنجز ليصدم أيضاً من رؤية أولندي وبعد قليل يكتشف أولندي أن الضابط قد منع أباه من الانتحار وقبض عليه وجاء به ليسجنه في زنزانة بالمقر وهذا عار كبير سوف يصيبهم بالكوارث، وحين تقع عين أبيه عليه، نجد إيليسين ساجداً أمام ابنه طالباً غفرانه لأن الأجنبي قد تدخل ومنعه في اللحظة المناسبة لكن أولندي لا يقبل العذر ويرى أن أباه قد ضعف وتخاذل عن تنفيذ وعده.. وعلى ذلك يقول له: «أنا ليس لي أب، ويهرع نحو القبيلة ليلتحق هو وبهذا ينقذ شرف الأحياء والأموات..»

وتحمل النساء جسده ويذهبن به إلى مقر المندوب ويملن مقابلة إيليسين لتبلغه رسالة وحين يسمح لهن تظن أياالرجا قائدة جماعة النساء أنها جاءت بمهمة.. برسالة تحملها للنساء على أكتافهن.. لتوصيل كلمة إلى إيليسين. فإذا هو جسد أولندي ملقوفاً في حصيرة.. وحين يكشف عن الجسد.. تقول أياالرجا: لقد أبى الابن إلا أن يكون هو الأب.. لينقذ شرف الجميع.. وهذا يأتي لإيليسين

بحركة عليفة حيث يلف يده بالسلسلة حول عنقه ويخلق نفسه قيل أن يستطيع العسكر منعه.. وبهذا تنتهي المسرحية على دعوة أيا لوجا للجميع بأن ننسى عالم الأحياء وعالم الأموات وأن نوجه اهتمامنا فقط للذين لم يولدوا بعد....

وإن كان المؤلف يحذر في الكلمة التي صدر بها المسرحية من اعتبار ما حدث نتيجة لصراع الثقافات بين القيم الإفريقية والأساليب الغربية، فإنه يستبعد أيضا النظر إلى ضابط المنطقة الإنجليزية على أنه ضحية مأزق عفيف. ويقول إن المواجهة تدرج داخل شخص إيسين.. وهي مواجهة ميتافيزيقية مرتبطة بعالم العقل والشعور في قبيلة اليوروبا الإفريقية. وهذا الصراع الداخلي هو ما يعطي هذه المسرحية رصانة شعرية وقوة درامية أكيدة. فاليسين هو بطل تراجيدى والخطأ كامن داخله متمثل في ميله الشديد للنساء وحبه للحياة.. مما جعله يتردد في اللحظة الحاسمة.. وبذلك تمكن الضابط الإنجليزي من القبض عليه ومنعه من الانتحار أى من أداء واجبه.. فالعنصر الأجنبي هو عنصر خارجي مكمل.. لكن هذا لا يعنى إهمال المؤلف تماما لهذا العنصر.. بل إن المواجهة تتم في أكثر من مشهد لتعرية الاستعمار الأوروبى وكشف ادعائه الزائف بالتفوق الإنسانى أو الحضارى.

فحين يضع بيلكنجز إيسين في الزنزانة يحاول التردد إليه قائلا أنه قيل أن يوافق على مجيء أيا لوجا لمقابلته ويطلب منه كلمة شرف ألا يأتى أى تصرف أحرق، ويرد إيسين عليه: لقد، أخذت شرفى من قبل... بل شرف شعبى قد استوليت عليه ثم حزمته مع أوراق الخيانة تلك التي تجعل منكم سادة فى أرضنا.

وحين يتحدث أولدى مع جان زوجة بيلكنجز تأتى إدانة المستعمر الأوروبى على

أساس مواجهة بين حياتين أو طريقتين للحياة. إذ يخبرها أولدى بن إيسين بأنه جاء فى قافلة السفن المرافقة للأمير وتمتع بحماية ممتازة... وذلك أثناء الحرب العالمية وتهديدهما للبحار.... وترد عليه.

جان: ألا تعتقد أن أباك أيضا له الحق فى توقيف الحماية الممكنة له؟

أولدى: كيف أجعلك تفهمين؟ أن لديه الحماية. لا يستطيع إنسان أن يفعل ما يفعله أبى الليلة إلا إذا توفرت له أقصى درجات الحماية التي يمكن للعقل أن يتخيلها. ماذا يمكنك أن تقدمي له بدلا عن سلام العقل. بدلا عن تكريم شعبه وتجيده له. ما الذى كنت تظنينه بأمركم لو لم يقبل المخاطرة ولم يأتى فى هذه الرحلة.. يستعرض العلم وهو يتجول فى المستعمرات.

وحين تشير إلى حكاية الانتحار الشعائرى بأنه إعادة بريرية.. بل أسوأ من هذا أنها عادة إقطاعية. الملك يموت ولا بد أن ينتحر واحد من رؤساء القبائل ليرافقه، فيشير إلى الأمير ومن يرقصون معه ويسألها: ماذا تسمين هذا؟، وحين تقول: إنه أسلوب علاج إنجليزى للاحتفاظ بالعقل فى وسط للفوضى، يرد عليها بأن الآخرين.. يعتبرونه، انحلالا.. ثم يشير أنه عرف أن فن الأوروبيين الأعظم هو فن البقاء وقدرتهم على اجتياز المحن.. لأنه عاش بينهم ورأى ضحايا الحرب فى المستشفيات واستلج أن للحرب لابد أن تنتهى بنهاية البيض جميعا بعد أن يدمروا بعضهم بعضا ويدمروا ما يسمونه حضارة... ولكنه يطلب منها فقط: أن يكون لديهم التواضع حتى يتركوا الآخرين يحيون على طريقتهم..

وترد جان: عن طريق الانتحار الشعائرى؟

يقول أولدى: هل هذا أسوأ من الانتحار الجماعى؟ مسز بيلكنجز ماذا تسمين هؤلاء

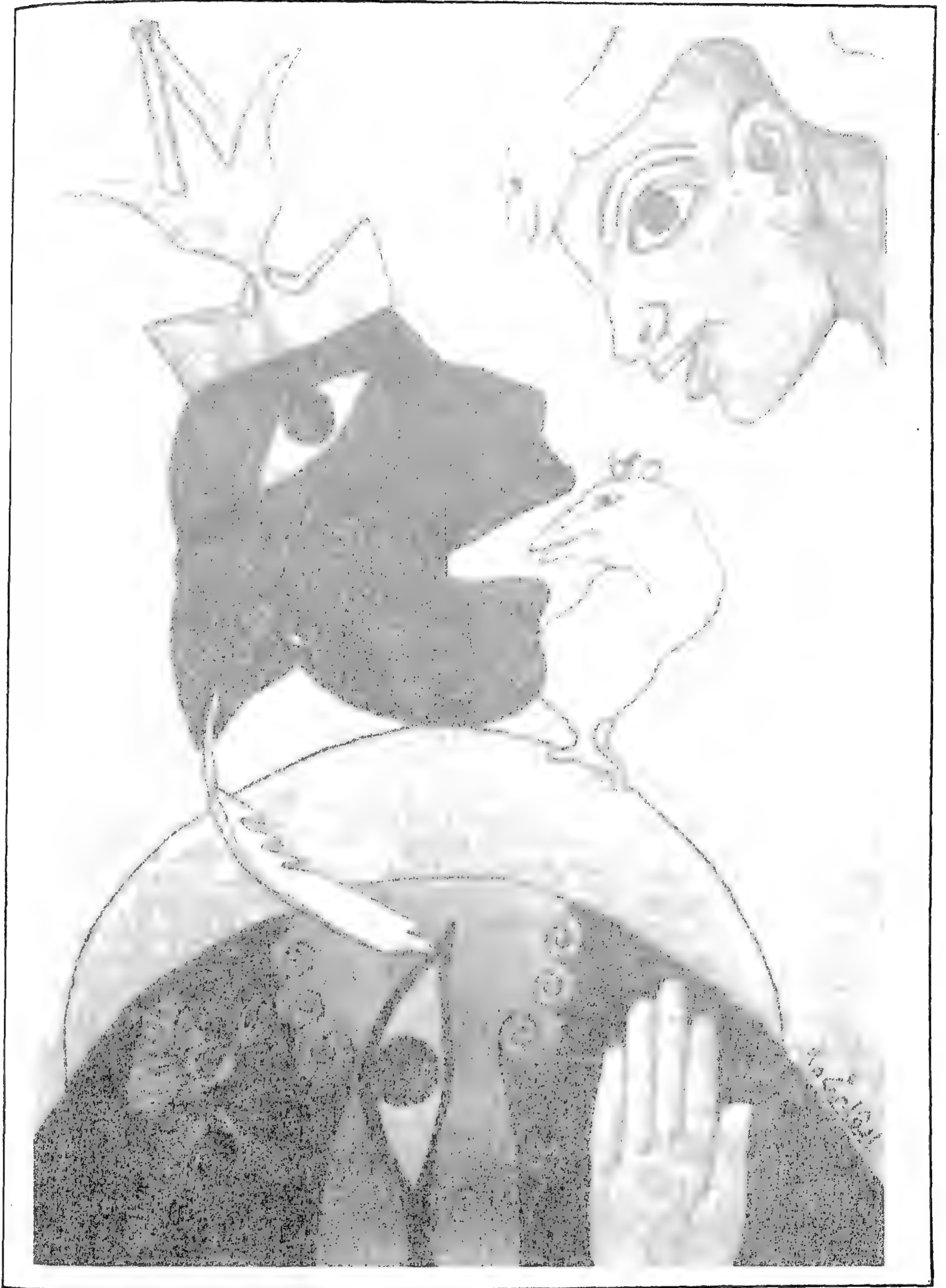
الشباب الذين يرسلهم جنرالاتهم إلى الحرب؟ فقد أتقنتم طبعا فن تسمية الأشياء بأسماء لا تصلح لوصف هذه الأشياء بأدنى صفة.

وقد كان أولدى شابا حساسا نابها يؤكد أنه سوف يعود لتكملة دراسة الطب فى إنجلترا بعد دفن أبيه لكن تدخل الضابط الإنجليزي ساعد فى منع أبيه من الانتحار... وكان لابد أن ينتحر هو ليرفع العار الذى لحق بأبيه وبأهله جميعا... لقد فرض عليه هذا الموقف نتيجة تطور الأمور بطريقة غير معهودة لتردد أبيه وتدخل بيلكنجز...

ولاشك أن شعيرة الانتحار قد تثير تساؤل الكثيرين واستنكارهم لهذه العقيدة القبلية لكن ذلك خارج عن موضوع المسرحية تماما ولا مجال لمناقشته هنا.

إلا أنه من المهم أن نحذر الوقوع فى هذا الخطأ فالنظرة إلى هذه العقيدة على أنها وثنية أو إقطاعية يصنعنا فى موقف واحد مع المستعمر الأجنبى الذى ينظر باحتقار إلى ثقافة هذه الشعوب ومعتقداتها لى يبرر استغلاله لها.

ومن المهم بنفس القدر أن ندرك أن المؤلف الإفريقى قد رفع هذه الشعيرة القبلية وجعل منها عقيدة فداء وتضحية، فاليسين كان يحب أن يموت ليس من أجل الملك الذى مات فقط بل من أجل سلام الأحياء وسلام الذين لم يولدوا بعد. فقد أصبحت الشعيرة عملية استشهاد فرد من أجل وحدة شعبه وسلامه. فهل هناك منا من يجهل قيمة هذه العقيدة وإحساناتها الفلسفية والإنسانية بالنسبة لشعوب تواجه محاولات العدوان والاستغلال والقهر. ومن هذه الزاوية يمكن أن ينظر إلى تضحية أولدى الشاب المثقف بطوم العصر، والتي جاءت كبادرة أمل تبدد ظلام المهانة والاذلال الذى حاق بأبيه وتقبلته. ■



الفكر والغايات

٥٢ الهوية السردية، بول ريكور - ترجمة: سعيد الغانمي. ٥٨

الوثائق الجديدة ديفيد لودج - ترجمة: السيد إمام. ٦٦ نحو تأسيس

لمصطلح الأدبي، إعداد وترجمة: كاميليا صبحي.



الهوية السردية

بول ريگور

قأهدف في هذا المقال إلى أن أتفحص، عن مزيد من القرب، مفهوم الهوية السردية، أي تلك النوع من الهوية الذي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية.

لقد واجهت هذه المشكلة عند نهاية كتابي، «الزمن والسرد»، الجزء الثالث، حيث طرحت بعد رحلة طويلة خلال السرد التاريخي والسرد الخيالي، السؤال عما إذا كانت هناك أية تجوية أساسية يمكن أن تدمج هذين النوعين الرئيسيين من السرد؟ ثم

توصلت إلى فرضية مؤداهما أن تكوين الهوية السردية، سواء أكانت لشخص مفرد، أم لجماعة تاريخية، هو الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال. وإن لدينا استباقاً حدسياً لفهم هذه الحالة: أقلنا تصور حياة الناس أكثر معقولة بكثير حيث يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقولة حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحكايات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أن

الوضع المعرفي (الإبستمولوجي) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدس ويثبتته. هكذا يصح أن نصدق على سلسلة الافتراضات التالية: وهي أن معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات بدوره، يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثرية، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقدم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام التي يتضافر فيها التاريخ والسرد.

لكن المفقود في هذا التناول الحدسي لمشكلة الهوية السردية هو الفهم الواضح لما هو جوهر الموضوع في قضية الهوية حين تطبق على أفراد أو جماعات، ومنذ نشر الجزء الثالث من الزمن والسرد، صرت أعى المصاعب الجمة التي تعلق بسؤال الهوية هذا. وأنا الآن مقتنع أن دفاعاً أقوى وأكثر إقناعاً يمكن أن يتعاطم باسم الهوية السردية، إذا تم الكشف عن أن هذه الفكرة والتجربة التي تشير إليها تساعد في حل المصاعب المتعلقة بفكرة الهوية الشخصية، كما ناقشتها حلقات فلسفية أوسع، وبخاصة في الفلسفة التحليلية الأنجلو-أمريكية.

ويمكن الإطار المفهومي الذي أود اقتراحه للتمعن التحليلي في التمييز الجذري الذي أقيم بين استعمالين رئيسيين لمفهوم الهوية، هما الهوية مطابقة -identity as same- ness (في اللاتينية iden، وفي الإنكليزية Same، وفي الألمانية gleich)، وبين الهوية ذاتية -identity as self hood (في اللاتينية ipse، وفي الإنكليزية: self، وفي الألمانية Selbst) وليست الذاتية المطابقة. أرى أن كثيراً من المصاعب التي تموّه على سؤال الهوية الشخصية تنشأ نتيجة الإخفاق في التمييز بين هذين المعنيين لكلمة «هوية». وسرى - عن حق - أن الخلط بينهما لا يأتي بلا سبب، إلى حد أن هاتين الإشكاليتين تتداخلان عند نقطة ما، وسيحظى قرّز منطقة التشعب هذه بأهمية كبرى.

لنبدأ بفكرة الهوية بوصفها مطابقة (iden) Sameness. تنشأ على هذا المستوى علاقات كثيرة. هناك أولاً هوية بالمعنى العددي: فنحن نقول عن حدثين اثنين لشيء واحد نطلق عليه تسمية ثابتة، أنهما لا يشكلان شيئين مختلفين بل شيئاً واحداً بنفسه Same. تعني الهوية هنا الفردية، ونقيضها التعدد - لا الواحد بل الإثنين فما فوق، ويتطابق هذا المعنى الأول للكلمة مع التماهي مفهوماً على أنه إعادة التماهي مع المطابق أو الشيء نفسه. ونجد بعد ذلك فكرة التماثل الأقصى: يلبس (س) و(ص) الزي المطابق نفسه، وهذا يعني أن زييهما من التشابه بحيث يمكن استبدال أحدهما بالآخر. أما العكس فـ «مختلف». الفكرتان الأوليان

غير خارجيتين على بعضهما. وفي بعض الحالات يسعف الآخر بوصفه معياراً غير مباشر بالنسبة إلى الثاني، حين تكون عادة تحديد هوية المطابق موضع شك أو جدل. إذن، لا بد للمرء أن يحاول أن يكشف أن الشواهد المادية (الصور والبصمات.. إلخ)، أو على نحو أكثر إشكالية، ذكريات شاهد واحد، أو التقارير المتضاربة المتقولة عن شهود كثيرين، تكشف مثل هذه المشابهة، تمثيلاً، بين المتهم الحاضر الآن في المحكمة، والمؤلف المفترض لجريمة سابقة، أن الإنسان الحاضر الآن ومؤلف الجريمة هما شخص واحد متطابق هو الشخص نفسه. وتتسبب محاكمات مجرمي الحرب في حدوث مثل هذه المواجهات. والأخطار هنا معروفة. وإن ضعف معيار المشابهة، على وجه الدقة، يتمثل حين يعنى المرء بمسافة زمنية كبيرة توحي له بفكرة أخرى، هي في الوقت نفسه معيار آخر للهوية: أي الاستمرار غير المنقطع في تطور كائن ما من أول مرحلة إلى آخر مرحلة في نموه. هكذا يمكن القول عن شجرة بلوط أنها الشيء نفسه Same منذ أن كانت بذرة حتى صارت شجرة في ريعان نضرتها. ويصح الشيء نفسه حين يقال عن حيوان من مولده حتى مماته، وعن الإنسان بوصفه نوع الأنواع، منذ أن كان جنيناً حتى يصير شيخاً. إن إظهار هذا الاستمرار يؤدي وظيفة معيار مكمل لمعيار المشابهة في خدمة الهوية العددية. أما الانقطاع، فهو عكس الهوية إذا أخذت بهذا المعنى الثالث. غير أن ما يجب أخذه بنظر الاعتبار في هذا المعنى الثالث هو التغيير عبر الزمن. ومن خلال هذه الظاهرة المهمة يظهر المعنى الرابع للهوية، بمعنى المطابقة: أي «الدوام» في الزمن. إن المصاعب الحقيقية تظهر مع هذا المعنى، مادام من الصعب أن لا نعزو هذا الدوام إلى جوهر لا يتغير، إلى ماهية ثابتة، كما فعل أرسطو، وكما يؤكد كانت بطريقته في نقل مقولات الفهم من المستوى الأنطولوجي إلى المستوى المتعالي، وهذا يعني أولية الجوهر على الأعراض: «تحتوي الظواهر جميعاً على شيء دائم، (جوهر) حين يؤخذ كموضوع في ذاته، و شيء ما متغير، حين يعد تحديداً بسيطاً لهذا

الموضوع، أي طراز وجود هذا الموضوع، (نقد العقل المحض ١٨٢ - ٢٢٤). هذا بالطبع أول قياس تمثيلي للتجربة، التي تتطابق في ترتيب المبادئ، أي ترتيب الأحكام الأولى، مع أول مقولة علاقة، هي ما يعرف بالجوهر، وبالشكل التخطيطي لـ «دوام الواقعي في الزمان، أي تمثيل هذا الواقع كأساس لتحديد تجريبي للزمان بشكل عام، أساس أو قوام يظل كما هو حين يتغير كل ما عداه» (نقد العقل المحض ١٤٣ - ١٨٣). ولاريب أن هذا التحديد الرابع، هو التحديد الإشكالي إلى حد أن الذاتية، أو الذات تظهر بحيث تستغرق كامل معناه.

لكن لا يمكن رد هذا التحديد الرابع إلى التحديدات السابقة، مادام الاختلاف بين المتضادات متحولاً. إن عكس الهوية العددية هو التعدد، وعكس الهوية الدائمة هو التفرع. والقاعدة التي يقوم عليها الانقطاع في تحديد الماهوي هي أن الهوية بوصفها فرداً لا تعني الزمن من الناحية التيمية (الموضوعية)، وليست كذلك الهوية من حيث هي دوام. لكن هذا هو ما يمثل في أذهاننا حين نؤكد هوية شيء، نباتاً كان أو حيواناً، أو إنساناً (وقد عددهنا حتى الآن شخصاً قابلاً للاستبدال).

كيف يرتبط مفهوم الذات أو الذاتية بمفهوم المطابقة؟ يمكننا أن نكشف مفهوم الذاتية بتأمل طبيعة السؤال الذي تشكل الذات إجابة له، أو إطاراً عاماً في الأجوبة. وهذا السؤال هو سؤال الـ (من) المختلف عن سؤال الـ (ماذا). إنه السؤال الذي نترج إلى طرحه في ميدان الفعل: فنبحث عن الفاعل، الذي يقوم بأداء الفعل، ونسأل: من فعل هذا أو ذاك؟ قلسم تخصيص فاعل ما بفعل معين بـ «النسبة». بهذه الطريقة نتحقق أن فعلاً ما هو ملك لأي ممن يقتضيه، إنه ملكه، وما ينتمي له شخصياً. فوق هذا الفعل المحايد أخلاقياً حتى الآن، يضاف فعل «عزو» يكتسب دلالة أخلاقية صريحة، بمعنى أنه يتضمن اتهاماً، أو اعتذاراً، أو تبرئة، أو حمداً أو ذماً، وبعبارة وجيزة إبداء الاستحسان من خلال قيم «الخير» و«العدل». . . سيقال: لم مفردة «الذات» الكريمة هذه، وليست «الأناء» ببساطة متناهية، لأن النسبة يمكن أن تظهر

تصريحاً بأن التجارب في حياة هذا الشخص متلبسة بها، بل دون أن نوحى بوجود هذا الشخص نفسه. ويمكن للمرء أن يصف هذه الوقائع على نحو غير شخصي، (١).

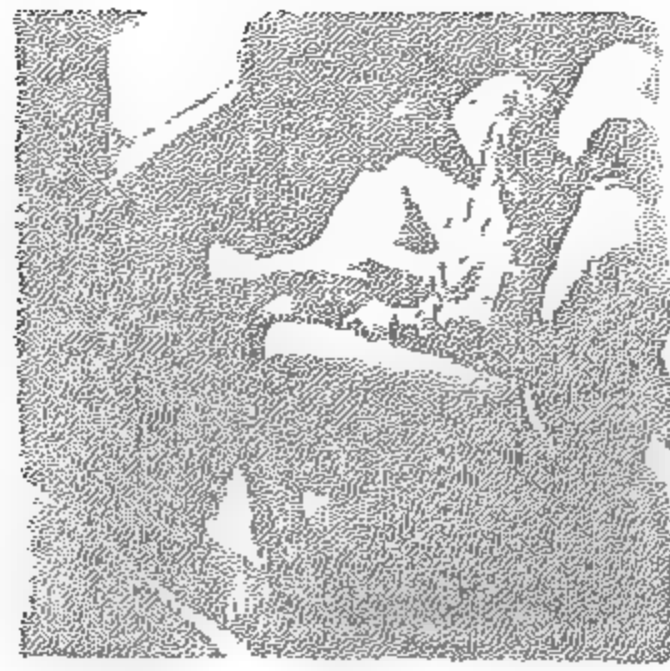
ما اختلفت معه في موقف بارفنت، ليس تماسك هذا الموقف اللاشخصي، بل التأكيد على أن البديل الوحيد الممكن سيكون «الأنا الديكارتيّة الخالصة أو الجوهر الروحي المجرد». يواصل بارفنت القول :

«تذكر الأطروحة التي اقترحها أن تكون كائنات موجودة كلاً على انفراد، مميزين عن أدمغتنا وأجسادنا وتجاربنا. بل تدعى الأطروحة أننا، برغم كوننا لسنا كائنات موجودة كلاً على حدة، فإن الهوية الذاتية تشكل واقعة مكملة، لا تكمن فقط في الاستمرار الجسدي و/ أو النفسي. وأسمى هذه الأطروحة بأطروحة «الواقعة، المكملة».

ما اختلف معه اختلافاً جوهرياً، هي الدعوى أن تأويلية الذاتية يمكن اختزالها إلى موقع الأنا الديكارتيّة، المتماهية مع «واقعة مكملة، متميزة عن الحالات العقلية وعن الوقائع الجسدية. فكون الحالات العقلية والوقائع الجسدية قد اختزلت منذ البداية وردّت إلى مجرد أحداث غير شخصية، تظهر الذات واقعة مكملة. وسأكتفي بالقول بأن الذات لا تنتمي إلى مقولة الأحداث والوقائع.

يلامس بارفنت نفسه القضية الخادعة في مناسبتين:

الأولى، حين يوجز السمة الغريبة لما يسميه بالتجارب التي تشكل حياة شخصية، بكونها متلبسة بهذا الشخص. ويرتبط سؤال التملك أو الخاصية Ownness الذي يحكم استعمالنا للنعوت الشخصية بسؤال الذاتية بقدر ما يتعذر اختزاله ورده إلى وصف لا شخصي لارتباط موضوعي وإلى تجسيد فطازي لأنا مجردة تكون مجرد واقعة مكملة متميزة. المناسبة الثانية أكثر استدعاءً للملاحظة. يقول بارفنت إذا كان الارتباط، نفسياً كان أو جسدياً، هو الشيء الوحيد المهم عن الهوية، إذن، فلن تكون الهوية بالرمز المهم. ولهذا التوكيد الجسور تضميناته الأخلاقية المهمة، لأنه شهادة على نكران



الهوية السردية

الاحتفاظ بالمواعيد. مع ذلك، فهما اقترب سلوك الذات، أو دوام الذات (Ce maintien de soi) (إذا استعملنا ترجمة مارتينو لتعبير هايدجر عن Selbst - Ständigkeit)، من بقاء المطابق في الزمان، يظل هناك معديان يتداخلان دون أن يتماهيا.

تظهر المشكلة التي تعديني من الآن فصاعداً، على وجه الدقة، من تراتب إشكاليين حدثنا منذ أن انشغلنا بسؤال البقاء في الزمان. وبالتالي فإن القضية التي اقترحها ذات شقين: الأطروحة الأولى فيها هي أن أكثر المصاعب إيذاءً للنقاش المعاصر عن الهوية الشخصية تنشأ عن الخلط بين نوعين من التأويل للبقاء في الزمان، والثانية أن مفهوم الهوية السردية يقدم حلاً لمعضلات الهوية الشخصية.

بدلاً من القيام بمراجعة تخطيطية بالضرورة للمصاعب التي تتضمنها مشكلات الهوية الشخصية، والحلول التي اقترحت لها منذ «لوك، وهيوم، في الفلسفة الناطقة بالإنجليزية، فقد اخترت خصماً قوياً هو «ديريك بارفنت، مؤلف العمل المهم «أسباب وأشخاص».

تكمن قوة عمل بارفنت في كونه يلاحق المنهجية (الميثودولوجيا) حتى نهايتها المنطقية، وهي منهجية لا تسمح إلا بوصف محايد غير شخصي للوقائع سواء تعلقت بمعيار نفسي، أو بمعيار جسدي للهوية. واستناداً إلى نظريته التي يسميها بالاختزالية، كما يقول:

«تكمن حقيقة الهوية الشخصية عبر الزمن في أن نأخذ بالاعتبار عدة وقائع معينة يمكن أن ننسبها لها دون أن نسلم بوجود هوية شخصية، ودون أن نوحى

مع أي ضمير نوحى: في ضمير الشخص الأول في صيغ الاعتراف وقبول المسؤولية (هأنذا)، وفي ضمير الشخص الثاني في التحذير والتفكير (لن نقتل، ولن يمك شئ)، وفي ضمير الشخص الثالث في السرد، وهو تحديداً ما سنهتم به بإيجاز (قال، فكرت.. إلخ). ويغطي مصطلح «الذات» أو الذاتية كامل نطاق الإمكانيات التي تتيحها النسبة على مستوى الضمائر الشخصية في صيغة الفاعلية أو ضمائر التملك والمفعولية وظروف الزمان والمكان (الآن، هنا.. إلخ).

قبل أن أبلغ النقطة التي يتقاطع فيها سؤال الذات مع سؤال المطابق (أو الشيء نفسه Same)، فلأركز قليلاً على القطيعة لالانحوية وحسب أو حتى المعرفية أو المنطقية، بل القطيعة الوجودية (الأنطولوجية) بصراحة التي تفصل بين الذات والمطابق. اتفق هنا مع هايدجر أن سؤال الذاتية ينتمي إلى دائرة المشكلات المتعلقة بنوع الكائن الذي يسميه بالآنية أو (الوجود الذاتي Dasein) والذي يصفه بقدرته على مساواة ذاته عن كيفية وجوده، وهكذا يصل نفسه بالوجود من حيث هو وجود. وإلى نفس دائرة المشكلات تنتمي مفاهيم مثل الوجود - في - العالم، والهم، والوجود - مع .. إلخ. بهذا المعنى، الذاتية هي أحد الموجودات التي تنتمي إلى طراز وجود الآنية، تماماً مثلما تنتمي المقولات، بالمعنى الكانتي، إلى طراز وجود الكيانات التي يصفها هايدجر بأنها «جاهزة - لل - يد، وحاضرة - تحت - اليد». وتعتبر القطيعة بين الذات والمطابق، في آخر الأمر، عن قطيعة أعمق بين الآنية Dasein وبين «الجاهز - لل - يد، والحاضر - لل - يد». فليس سوى الآنية، أو بعبارة أعم الذات، هي التي لي. فالأشياء جميعاً، المعطاة أو التي في اليد، يمكن أن تكون هي نفسها، أو متطابقة، بمعنى هوية المطابقة.

بعد هذا، تتقاطع الذات مع المطابق عند نقطة دقيقة، ألا وهي البقاء في الزمان. ومن المناسب جداً طرح السؤال عن أي نوع من البقاء يناسب الذات، سواء تابع المرء النسبة واعتبرها صفة محددة ببعض الثبات في ميولها ونزعاتها، أو تابع العزوفاً في نوع من الإخلاص للذات المعبر عنه بصورة

المبدأ الأخلاقي في الاهتمام الذاتي، وعلى تبلى نوع من المحو الذاتي شبه البوذي للهوية.

لكلى أريد أن أسأل: من ذلك الذى لا تعنيه الهوية؟ من هو المدعو لتجزيده عن توكيد الذات إن لم يكن الذات التى وضعت بين قوسين باسم المنهجية اللاشخصية؟

غير أن لى سبباً مهماً لأخذ كتاب پارفت جدياً، إذ إن له علاقة بالاستعمال النسقى للحالات المحيرة، المستمدة إلى حد كبير من الخيال العلمى، التى منحت دوراً ملحوظاً فى هذا البحث. ذلك أن استعمال هذه الحالات المتخيلة هو الذى سيؤدى بنا بإيجاز إلى التأويل السردى للهوية الذى أعارض به حل پارفت. سأقترح، على الخصوص، إجراء مواجهة بين الحالات المحيرة فى الخيال العلمى والحالات الصعبة فى الخيال الأدبى، فى إطار توسيعى لفكرة الهوية السردية. والنقطة المهمة هنا هي أن هذه الحالات المحيرة كانت فى الجزء الأكبر منها قد وضعتها تكنولوجيا متخيلة اشغلت على الدماغ. وأكثر هذه التجارب غير متحققة فى الوقت الحاضر، وربما ستبقى دائماً هكذا. المهم أنها ممكنة التصور. هناك ثلاثة أنواع من التجارب المتخيلة: زراعة الدماغ، وشطر الدماغ، وبناء صورة مطابقة تماماً للدماغ، وهذه الأخيرة أكثرهم جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تماماً لدماغى بجميع المعلومات التى ينطوى عليها سائر جسدى، صورة من الدقة بحيث يستعصى تمييزها عن دماغى وعن جسدى الواقعى. لنفترض أن صورتي تم إنزالها على سطح كوكب آخر، وأنى دعيت تراسلياً إلى اجتماع بصورتي (أو مثلي). لنفترض، مرة أخرى، أن دماغى دمر فى سياق الرحلة، ولم يعد بوسعى الاجتماع إلى مثلي، أو لنقل أن قلبى أصيب، وأنى التقي بصورتي ومثلي المعافى، الذى يعدنى بالاهتمام بعائلتي وأعمالى بعد موتى. السؤال فى كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة فى مثلي. من الواضح أن وظيفة هذه الحالات المحيرة هي أن تخلق موقفاً يستحيل فيه أن نقرر ما إذا كنت سأواصل الحياة أو لا. ولا بد لتأثير

اللاقطعية فى الجواب أن تقوض الاعتقاد بأن الهوية، سواء بالمعنى العندى أو بمعنى البقاء فى الزمان، يجب دائماً (أو يمكن أن) تحدد. إذا كان الجواب غير مقطوع به، ويقول پارفت، فذلك لأن السؤال نفسه فارغ. ثم تأتى نتيجة ذلك أو هي أن الهوية ليست بالأمر المهم.

يمكن وضع تصورى عن الهوية السردية فى مواجهة تصور پارفت بالتمام والكمال. غير أن هذا الاختلاف سيكون عديم الجدوى ما لم يسمح بمواجهة بين نوعين من الخيال: الخيال العلمى والخيال الأدبى الذى تشيحه الأطروحة السردية نفسها.

إن كون الساردية هنا حلاً بديلاً مسألة مطروحة أصلاً، أو إذا شئت، سبق أن اقترحتها علينا الطريقة التى نتحدث بها فى الحياة اليومية عن قصة - حياة. فنحن نضع الحياة بمنزلة القصة أو القصص التى نرويها عنها. وقد يبدو فعل القص مفتاح الارتباط والصلة التى تلمح إليها حين نتحدث مع دلتاي عن «تماسك الحياة»، Zusa mmenhang des lebens. ألسنا معنيين هنا بوحدة سردية فى الجوهر، كما سأل الأسدير ما كنتاير، حين تحدث فى «ما وراء الفضيلة» (١) عن الوحدة السردية للحياة؟ ولكن فى حين يعتمد ما كنتاير أساساً على القصص التى تعاد روايتها فى سياق، وفى نسيج الحياة نفسها، اقترح الالتفاف من خلال صيغ السرد الأدبية، أو بعبارة أدق، من خلال صيغ السرد الخيالية. لا ريب أن إشكالية التماسك، والبقاء فى الزمان، أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح ومن الإعضال أيضاً، لا ترقى إليه تلك القصص المنغمرة فى سياق الحياة. يرتفع سؤال الهوية ويصل إلى جوهر السرد استناداً إلى أطروحتى، يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، وبناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة فى الحبكة التى تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفاف من خلال الحبكة، هي كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذى يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل

الهوية السردية للشخصية إلا مع التوافق المتضارب فى القصة نفسها.

تصبح المواجهة مع پارفت ذات فائدة حين ينتج الخيال الأدبى مواقف يمكن فيها تمييز الذاتية عن المطابقة Sameness. وتنج الرواية الحديثة بالمواقف التى يجرى فيها الحديث أصلاً عن افتقار الشخص إلى الهوية، على نحو مناقض تماماً لثبات أبطال الفلكلور والحكايات الشعبية.. إلخ.. وبهذا الصدد يمكن القول أن رواية القرن التاسع عشر العظيمة، مثلما تأولها لوكاتش وباختين وكونديرا، كانت قد استكشفت جميع التوليفات المتوسطة بين التداخل الكامل بين هوية المطابقة وهوية الذاتية، والانفصال الكامل أيضاً بين هذين النمطين من الهوية اللذين سنتأمل فيهما. ومثلما يرى روبرت موسيل، فإن الإنسان المجرد عن الصفات - أو بالأحرى عن الخواص - يستعصى فى النهاية تحديد هويته. ويصير اللجوء إلى اسم العلم من السخرية بحيث يصبح فائضاً عن الحاجة. ويصير من لا يمكن تحديد هويته unidentifiable غير قابل للتسمية unnamable. وقد بينت رواية موسيل، بإسهاب، أن أزمة الشخصية ملازمة لأزمة هوية الحبكة. على العموم يمكن القول، كلما اقتربت الرواية من محور الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت الرواية أيضاً خواصها السردية المناسبة. لأن فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصوير السردى وينظره ولا سيما أزمة خاتمته. هكذا تمارس الشخصية تأثيراً متبادلاً على الحبكة. وهذا الانشقاق نفسه - كما يعبر عنه فرانك كيرمود - هو الذى يوجد فى تراث أبطال الهويات الممكنة التحديد وفى تراث الصياغة التصويرية بتكافؤه المزدوج فى التوافق والتضارب. ويعصف تآكل النماذج التبادلية Paradigme بكل من تصوير الشخصية والصياغة التصويرية للحبكة. هكذا يتعدى تفسخ الصيغة السردية، فى مثال روبرت موسيل، الموازى لفقدان هوية الشخصية، حدود السرد ويقرب العمل الأدبى من المقالة. وليس من قبيل المصادفة أن يعدد عدد كبير من السير الذاتية، سيرة ليريس تمثيلاً، إلى توسيع حدود الصيغة الأدبية حتى تشارف

على أقل الأنواع الأدبية تصويراً، وأعنى به المقالة.

ينبغي أن لا نسيى فهم دلالة هذه الظاهرة الأدبية: بل يجب القول أننا لا نفلت من إشكالية الذاتية، حتى فى أقصى حالات فقدان هوية المطابقة عند البطل. فاللا- ذات ليست عدماً، فيما يتعلق بمقولة الذات. وفى الحقيقة لن تستهويننا دراما الانحلال هذه، وتقذف بنا فى دروب حيرتها، مالم تكن لللا ذات صورة للذات، حتى ولو على نحو سلبى. لنفترض أن أحدهم يسأل: من أنا؟ الجواب لا شىء، أو فى الأغلب لا شىء. لكنه مازال جواباً على سؤال «من»، وقد رد ببساطة إلى جهامة السؤال نفسه. تمكنا الآن المقارنة بين الحالات المميزة فى الخيال العلمى وأمثالها فى الخيال الأدبى. والفروق بينهما كثيرة ومثيرة.

الأول، تظل الخيالات السردية تنوعات خيالية من ثابت ما، حيث يشكل شرط الحضور الجسدى وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم. والشخصيات على المسرح أو فى الرواية كائنات تشبهنا، فهى تنفعل وتعالى وتفكر وتموت. بعبارة أخرى، للتنوعات الخيالية فى الميدان السردى شرط أرضى لا مهرب منه أفقاً لها. ولم ننس بعد ما قاله نيتشه وهوسرل وهابيدغر عن موضوع الأرض، لا بوصفها كوكباً، بل بوصفها الاسم الأسطورى للوجود. فى العالم. لم ذلك؟ لأن الأخيلة محاكاة - زائفة أو شاردة، كما يهوى المرء - للفعل، أى لما نعرفه سلفاً فعلاً وتفاعلاً فى بيئة مادية واجتماعية. ومن خلال المقارنة، فإن الحالات المحيرة عند پارفت تكشف عرساً عن الشرط الثابت فى تأويلية الوجود. ما أداة هذه المراوغة؟ التكنولوجيا، لا التكنولوجيا الفعلية، بل الحكم بالتكنولوجيا. تتكى التنوعات الخيالية للخيالات السردية على الارتباط المتحول بين الذات والمطابق (أو المثل) وتتكى التنوعات الخيالية للخيال العلمى على مطابقة واحدة، هى مطابقة هذا الشىء، هذا الكائن الموضوع تحت اليد، الدماغ.

هكذا يبدر افتراض وجود تصور لا شخصى للهوية، قائم على حلم تكنولوجى



الهوية السردية

يكون فيه الدماغ منذ البدء بديلاً مكافئاً للشخص. ويتمثل اللغز الحقيقى فيما إذا كنا مهبلين لمعرفة كما نعرفها، أو كما نتمتع بها، أو كما نعانى منها، بوصفها متحولاً، متحولاً عرضياً، ودون أن نضطر إلى التعالى على تجاربنا الأرضية فى وصف الحالة الموضوعية للسؤال. من ناحيتى، أتناول ألسنا ننتهك حرمة شىء ما أكثر من مجرد قاعدة أو قانون، أو حتى حالة معينة، بل هو الشرط الوجودى الذى توجد تحته القوانين والقواعد والوقائع عموماً. قد يكون هذا الانتهاك السبب العميق لا فى كون هذه التجارب غير ممكنة التحقيق فقط، بل فى ضرورة تحريمها حيث ينبغي التحقق منها أيضاً.

هناك فرق ثانٍ يهزنى هزاً. ففى جميع تجارب الخيال العلمى المذكورة سابقاً، نفتقر إلى الذات الخاضعة لها، إلى العلاقات، نفتقر إلى الآخر بمعنى الشخص الآخر. الشيطان الوحيدان الحاضران هما دماغ..ى (٢) والجراح التجريبي.

أخضع لهذه التجربة وحدى. أما الآخر فيلعب دور مضارب كبير يصعب تمييزه عن الجلاذ. أما صورتى ويديلى فليست آخر بأى معنى. فى السرد الخيالى، من ناحية أخرى، يتكون التفاعل من موقف سردي. بهذا الصدد، يصح إدعاء أ. ج. غريماس أن الصراع بين برنامجين سرديين هو لازم سيميائى لا يمكن إقصاؤه عن الميدان السردى (٣). بهذه الطريقة يواصل الخيال السردى تذكيرنا بأن الأخيرة والمطابقة موجودان متلازمان.

لكنى متلهف لبلوغ الفرق الرئيسى بين استعمال الخيال العلمى فى معاينة مشكلة الهوية الشخصية فى الفلسفة التحليلية، وبين

استعمال الخيال الأدبى فى تأويلية الهوية السردية. فالنتاجات الروائية والمسرحية لها فى الواقع حالاتها السحرية، ولا سيما فى الأدب الحديث. لكنها ليست محيرة بالمعنى نفسه.

فبالمقارنة مع «تصور پارفت اللا شخصى»، لا يودى بنا هذا النوع من اللا حتمية أو اللا قطعية التى يحض عليها الأدب إلى اعتبار السؤال فارغاً من المعنى. أضف إلى ذلك أن سؤال «من»، يستفحل كمسؤال بتملصه من الجواب. فإذا صح أن الأجوبة على سؤال «من» - وهى الأجوبة النمطية على مشكلة الذات (ipse) - تستعير محتوياتها من إشكالية المطابق (idem) (السؤال «من»، والجواب «ما»)، فإن الحالات المحيرة التى يثيرها الخيال الأدبى تميل إلى فصل سؤال الذات (ipse) عن جواب المطابقة (idem) من يكون «أنا»، حين تقول الذات الفاعلة subject أنها (أو أنه) عدم؟ هى على وجه الدقة ذات مجردة عن عون مثيلها المطابق - أى عن الهوية.

هذا الاقتراح الذى أصوغه الآن على مستوى الصياغة السردية لا يخلو من المضاعفات على مستوى إعادة تصوير الذات العينية اليومية. ففى سياق انكباب الأدب على الحياة، يكون ما نؤجله ونخطاه إلى تفسير أنفسنا، هو هذا الجدل بين الذات ومثيلها المطابق. فهناك يمكننا أن نعثر على الفضيلة المطهرة للتجارب الفكرية التى يشيعها الأدب، ليس فقط على مستوى التأمل النظرى، بل على مستوى الوجود أيضاً. وأنتم تعرفون الأهمية التى أعزوها للعلاقة بين القارئ والنص. ويخلو لي دائماً أن أقتبس نص بروسست الجميل فى «الزمن مستعاد»:

«لكنى لأعود إلى نفسى، فكرت بتواضع أكثر بكتابتى، وليس بمستطاع أحد القول بدقة أننى فكرت بأولئك الذين سيقراؤنه، بقرائى. لأنهم، فى تقديرى، لن يكونوا قرائى، بل القراء الحقيقيين لأنفسهم، وليس كتابى سوى واحدة من تلك النظارات المكبرة التى يقدمها النظارات إلى الزبون. وبفضل كتابى تمكنت من توجيههم لقراءة ما يكمن فى داخل أنفسهم» (٤).

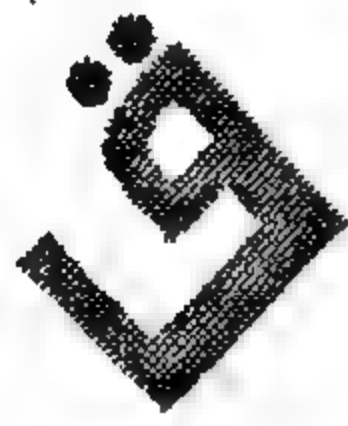
إن إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، أعني أن الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائماً وأساساً القتل، ومن ضمن هذه مرويّات الحياة اليومية. وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديدة بالانتباه في المعرفة الذاتية، ألا وهي تأويل الذات. وامتلاك القارئ لهوية إحدى الشخصيات الخيالية هي صورة من صورها. ما يوفره التأويل السردى من جانبه هو بالضبط الطبيعة المجازية الصورية Figural للشخصية التي ترتد بها الذات، المؤرلة سردياً، لتكون ذاتاً مصورة مجازياً figured تتخيل ذاتها (صورياً Se figure) بهذه الطريقة أو تلك.

أصنع هنا ما سبق لى أن أسميته بالفضيلة المطهرة، بمعنى التطهير الأرسطى، أو التجارب الفكرية التي يقدمها الأدب، وبمزيد من الدقة، حالات الحدود القصوى في انمحلال هوية المثل المطابق. وبمعنى ما، هناك نقطة لا بد أن يكون فيها بمستطاعنا القول، مع بارفت، أن الهوية ليست بالأمر المهم. لكن مازال هناك من يرى هذا الرأي. فجملة مثل «أنا لا شيء»، لا بد أن يتاح لها استدعاء صيغتها المغالطة، في أن «لا شيء»، لا تعنى أى شيء إن لم تلصق إلى «أنا» معينة. ما هي «الأنا» حين أقول أنها لا شيء إن لم تكن تماماً ذاتاً مجردة عن عون مثيلها المطابق؟ أليس هذا هو معنى كثير من التجارب الدرامية - إن لم نقل المرعبة - التي تخص هويتنا، أى ضرورة المرور بمحاكمة اللا شيء nothingness في هوية البقاء، التي تكون فيها اللاشيئية معادلاً لحالة العقلية

في التحولات الأثيرة لدى ليو ستر. شتراوس. ويشهد كثير من مرويّات القلب على مثل هذه الليالى الظلماء للهوية الشخصية. في لحظات العيان الأقصى هذه بدلاً من أن تزعم الإجابة العقيم إن السؤال فارغ من المعنى، تردده وتبقيته سؤالاً. لكن ما لا يمكن محوه هو السؤال نفسه: من أنا؟ ■
ترجمة: سعيد الغانمي

الهوامش :

- (١) ديريك بارفت: أسباب وأشخاص، أوكسفورد، ١٩٨٤، ص ٢١٠.
- (٢) ألاسدير ماكنتير: بحثاً عن النصيلة، لندن، ١٩٨١.
- (٣) انظر جريمان: في المعنى: مقالات سيميائية، باريس، ١٩٧٠، وموباسان: سيمياء النص، باريس، ١٩٧٦.
- (٤) بروس: بحثاً عن الزمن الضائع، باريس، غاليمار، ج ٣، ص ١٠٣٣.





الوثائقية الجديدة

ديفيد لوج

فنشر كتاب «الوثائقية الجديدة، New journalism»، وهو مختارات قام بتحريرها «توم وولف، Tom Wolfe» و«إ. و. جونسون، E. W. Johnson» في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٣. ولأن الكتاب صدر في طبعة ورقية الغلاف (قامت بنشرها مؤسسة بـ «بان بيكادور»، فقد تلقى اهتماماً محدوداً نسبياً من قبل كتاب المراجعات النقدية في الصحافة الإنجليزية، وكان هذا التجاهل أمراً مؤسفاً وغير مستحق. ويغض النظر عن الطبيعة

الترفيهية أو التعليمية للكتاب، فإن مقدمة «ولف» الطويلة المثيرة للجدل، تمثل إسهاماً في النقاش الدائر الآن حول الكتابة السردية الحديثة.

وفي مقال لي بعنوان «الروائي في مفترق الطرق. - The Novelist at cross-roads» نُشر لأول مرة (١) عام ١٩٦٩، منطلقاً من فرضية قام بإرسالها كل من «روبرت شولز» و«روبرت كيلوج» (٢) نقضى بأن الرواية الواقعية مركب من الصيغتين التخيلية، والتاريخية، حاولت أن

أثبت أن الكتاب المعاصرين قد فقدوا الثقة في هذا المركب لأكثر من سبب. لقد مال هؤلاء الكتاب إلى استنابات أحد هذين المكونين على حساب الآخر، ملتزمين إما بالتاريخ في أشكال عديدة من «الرواية»، التخيلية أو التخيل الذي يتبدى في أشكال عدة، ويدعوه شولز «الإخفاف، Fabulation» (٣) حيث تهيمن القصص الرمزية الاستعارية والقصص الخيالية والأسطورة هيمنة كاملة. وقد يتأرجح بعض الكتاب بين هذين الطرفين المتباعدين، «ميلر» في «ماذا نحن

في «فيتنام، Why Are we In Vietnam، وجيشوش الليل، The Armies of the Night، أو يقدمون كلتا الصيغتين في الكتاب نفسه، أو يضعون إحدى الصيغتين في مواجهة الأخرى، كما في «السلفانة، Slaughterhouse J. «فونيجوت، -vonne gut، والوطن الذي لم يكتشف «The Un-discovered Country» لـ «جوليان ميتشيل، Julian Mitchell. بيد أن هذا التنوع لا يطمئن في صحة الفرضية الأساسية، وإنما بالأحرى يؤكد ما. إن التوفيق بين الإبهام بالحقيقة والابتداعية، أو متطلبات التوثيق التاريخي والتوثيق الخيالي، لم يعد ممكناً بالنسبة لكثير من كتاب عصرنا.

ولقد تم رسم الخطوط الرئيسية لهذا الجدل بطريقة مختلفة نوعاً ما، وبشكل أكثر وضوحاً في أمريكا عنه في إنجلترا. إن للقصص الواقعية التخيلية التقليدية جذوراً أعمق في ثقافتنا، ولذا، فإن هناك احتمالاً أكبر في أن تستمر هذه القصص في إعادة إنتاج نفسها. ولم تصدر عن أي من روائيين الذين نعجب بهم، أية إشارة تشي بتطلعهم إلى خلق عوالم تخيلية ذات معقولة تاريخية زائفة، تتجاوز الشائع والمقبول، باعتبارها نشاطاً معضلاً وتناقضياً. ومن ثم، فقد مال أيضاً كتاب اللارواية non Fiction (من أمثال الراحل «ب. س. جونسون»، B.S. Johnson ودعاة القصة الإخرافية «مثل «بريجيد بروجي، Brigid Broghy) إلى الاندماج في نفس الحركة الطليعية التي ترى نفسها أقلية تضرب بلا أمل في معازل قوى المحافظة الإنجليزية المحضنة. أما في أمريكا، فقد هيمنت، الإخرافية «بأشكال مختلفة على المشهد الأدبي في الستينيات والسبعينيات، وكانت أسماء «بارث، و«بروتيجان، و«بارثلم، Barthleme، و«بوروز، Burroughs، و«كوفرس، Co-over، و«هوكس، Hawks، و«بنتشون، Bynchon و«سونتاج، Sontag، هي الأسماء التي يستشهد بها في هذا الخصوص، وهيمنت هذه الأسماء أيضاً على المناقشات الدائرة حول المنحى الذي يتخذه أو يجب أن يتخذه النثر السردي، عبر البيانات الخاصة

التي كانوا يصدرونها (ذلك أن معظم هؤلاء الكتاب كانوا ممن يجيدون الإقصاد عن آرائهم، واعين جداً بذواتهم، ولهم على الأقل شيء من النفوذ داخل الجامعة) أو من خلال الكم الهائل من النقد الأكاديمي حول أعمالهم.

هذا هو المشهد الذي ظهر فيه «توم وولف» وبرغم نزعة التعالي، والسذاجة الغالبة التي تتسم بها مقدمته لكتاب «الوثائق الجديدة». فإنها على الأقل تلعب دوراً في إنعاش الجدل الدائر حول السرد التجريبي، ومناهضة «الإخرافية». ويعلن «ولف»، أن كتاب الرواية مشغولون على وجه العموم، بالركض إلى الوراء، وأثيين، صارخين، في قلب رقعة استوائية أسميها «الإخرافية الجديدة»، ثم إن أهم ما يكتب الآن من أدب في أمريكا، ينتمي إلى اللارواية في الشكل الذي نطلق عليه «الوثائق الجديدة»، مهما يكن من عدم ملائمة هذه التسمية. ولا ينبغي علينا بالضرورة أن نقبل بهذه الدعوة السرفقة، حتى نتمكن من توجيه بعض الاهتمام للمنطق الكامن خلفها، وفهم موقفنا الأدبي بطريقة أكثر اكتمالاً، وإعطاء الوثائقيين الجدد حقهم على إنجازاتهم المتواضعة، والأصيلة برغم ذلك.

لقد قامت «الوثائق الجديدة»، طبقاً لـ «ولف»، بالاستيلاء على المهمة المركزية للرواية، وهي تسجيل الحقيقة الاجتماعية، لأن الروائيين في بحثهم الطويل المضني عن الحقيقة الزائفة، في الأسطورة، والرمزية، والفن، والعبث، وما إلى ذلك، قد أهملوا واجبهم. ولذا فقد تركزت جهودهم باتجاه هذا المفهوم اللانهائي المعضل، والذي لا يمكن الاستغناء عنه مع ذلك، ونعني به الواقعية. ويطلق «جون هوكس» في مقابلة أخيرة «هذه الواقعية غاية في الصعوبة» (٤) .. «وتبرز الأسئلة: ماكنه هذه الواقعية؟ وأين توجد؟ أما الإخافيون، فإنهم أقل تردداً. لقد أشار «جون بارث» بأن الرب لم يكن شيئاً كروائى عدا أنه كان واقعياً، وأعلن عزمه في إعادة خلق العالم في كتبه. «إن الواقع لم يعد واقعياً، هكذا يعلن أحد الكتاب في إحدى قصص «نورمان ميلر، ولا يفعل هؤلاء الكتاب بالطبع سوى أن يرددوا بشكل مبالغ

فيه ما قام الحداثيون العظام بممارسته والدعوة إليه قبلهم. (خذ مثلاً ما قالته «فرجينيا وولف»: يقول مستر أرتولد بينيت، إن ما يكتب الحياة لرواية من الروايات هو صدق شخصياتها. غير أنى أسأل نفسي: ماكنه هذا الصدق؟ ومن هم قضائته؟) لقد نال كل من الحداثيين وما بعد الحداثيين في عصرنا إعجاب معظم المدارس النقدية الحديثة ذات النفوذ، عندما شرعت مدرسة النقد الجديد، في التعامل مع الرواية التخيلية النثرية، والتزمت في نقدها بتقنية الحداثيين، وقامت بقراءة الأعمال الكلاسيكية على ضوء هذه الأعمال. ولقد شجع النقاد البارزون فيما بعد، من أمثال «نورثروب فرای، و«ليزلى فيدلر، الإخراف بشكل مباشر أو غير مباشر كما هو واضح. وفي فرنسا، انشغل نقاد الرواية بالإعلاء من شأن الحداث والرواية الجديدة، على حساب الواقعية التقليدية، وأكد التحليل البارز الذي قام به «بارت» لـ «ساراسين، في s/z بشكل صارم، على أن هذا النوع من الكتابة لم يعد ممكناً. إن الواقعية صيغة أدبية تفرز الهمم البرجوازي الذي يرى بأن الثقافة البرجوازية، ثقافة طبيعية. ولقد صادق «هناك»، على هذه الدعوى بحسن نية، بيد أننا لا يمكننا أن نفعل الشيء نفسه.

إن هذا الاتفاق المذهل في الرأي، يمكن تلخيصه في الكلمات التي ذكرها «ويليام فيليبس، محرر الـ «بارتزان ريفيو، Partisan Review الذي يذهب إلى أن «الواقعية لا تعدو أن تكون مجرد أداة فنية شكلية أخرى، ولا يمكن أن تكون بحال من الأحوال طريقة دائمة للتعامل مع الخبرة الإنسانية «يقول، «توم وولف»، مقتبساً هذه العبارة:

أظن أن العكس هو الصحيح تماماً... إن إدخال الواقعية إلى الأدب عن طريق أشخاص مثل «ريتشاردسون، و«فيلدينج، و«سمولت، يشبه إدخال الكهرباء في تكنولوجيا الآلة. إنها ليست أداة فنية أخرى. لقد سميت بالفن إلى مرتبة جديدة. إن تأثير الواقعية على الشعور، كان شيئاً غير ممكن تصويره من قبل... ولكي يتخلى الكتاب عن هذه القوة الفريدة في بحثهم عن نوع من الكتابة للتخيلية أكثر تطوراً، فإن الأمر يبدو

وكان مهندساً شرع في تطوير تكنولوجيا آلة متطورة، وذلك باستبعاد مبدأ الكهرباء بداية.

ويبدو القياس هنا بين الفن والتكنولوجيا، مضللاً تماماً، ذلك أن الفن لا يتطور أو يتقدم، أى يغدو أفضل، وإنما هو بالأحرى، بتغير فقط. ومع ذلك، فربما أوافق على أن الواقعية لا تشبه تماماً الوسائل الفنية الأخرى. إن أعرف قصص الجنيات مثلاً، أو الشعر الرعوى، مصطلحة كلية، ويفهمها المؤلف والمشاهد معاً على هذا الأساس. إن التقليد الأسامي للواقعية، هو ملاحظتها لقوانين الزمن، والمكان، والعلية، إلخ... والتي ننظم عن طريقها خبرتنا غير الأدبية ونجعلها قابلة للفهم. وملاحظة هذه القوانين، هي التي تجعل المشاركة العاطفية المكثفة للقارئ، ورعشات تعرفه، التي يقدر «وولف» السرد الواقعي على أساسها، أمراً ممكناً، (برغم أنها لا تؤكد) وربما أعطى هذا للواقعية مكانة متميزة في ثقافتنا، لكنه لا يعنى بالطبع أن الواقعية أمر لا يمكن الاستغناء عنه، أو أن إجراءاتها لا يمكن أن تغدو بالية، مستهلكة، وآلية، وتحتاج من وقت لآخر أن تقوم صبيغ بديلة بتحديثها ومجابهتها، لكي تصبح قادرة على تجديد نفسها. ولقد تم هذا التحدي وفت هذه المجابهة مرتين في قرننا، أولاً، بواسطة حدثايسو العقود المبكرة، وثانياً ما بعد الحدثايسين. وإذا كان هذا التأثير أوضح في أمريكا منه في الكتابة الإنجليزية، فربما كان مرد ذلك إلى أن جانباً من جوانب الخيال الأدبي الأميركي، كان دائماً ذا نزعة قوية باتجاه أشكال القصص الخيالي الاستعاري، والسردية الرمزية بإيحاءاتها الترانسندنتالية المتعالية رغم أنك قد تذهب إلى غير ذلك إذا ما استمعت إلى مستر «وولف». إن «وولف» يؤكد في طرب على أن «اللزعة الأسطورية لم تصل إلى الأدب الأميركي، إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية» ويبدو الأمر كما لو أن «يو» و«هاوثورن»، و«ملفيل»، لم يكتبوا قط.

ويقف مستر «وولف» حقيقة، على الطرف الآخر الذي يلحدر عبر تاريخ الأدب الإنجليزي الذي وصفه فيليب راف Philip Rahv باعتباره حرياً بين «الوجوه الشاحبة» Palefaces، والبشرة الحمراء Redskins. أما «الوجوه الشاحبة» فهم الكتاب الذين



الوثائق الجديدة

يحبذون التقليد الثقافي لأوروبا وعلى الأخص، إنجلترا (التي غالباً ما يهاجرون إليها) من أمثال «هنري جيمس»، أو «ت. س. إلبوت». أما «ذوى البشرة الحمراء» فهم الكتاب الذين يحتفون بحيوية بكل ما هو محلي، وقطري، وديمقراطي داخل حدود الوطن من أمثال «مارك توين»، و«ولت ويتمان». وكان أول كتاب لـ «وولف» يضم مجموعة من المقالات هو كتاب The Kandy Kolorod, Tangerine - Flake streamline Baby الذي يعد بمثابة صرخة الحرب الجذلة لاستيلاء «ذوى البشرة الحمراء» المدنيين الحدائين على أرض غنية يزدهر بها أصحاب الوجوه الشاحبة. ويسجل «وولف» هذه اللحظة بحيوية في مقدمته لكتاب «الوثائق الجديدة»:

عندما وصلت إلى نيويورك في أوائل الستينيات لم أصدق المشهد الذي شاهدته أمام ناظري: (كانت نيويورك بمثابة «البانديمونيم»*) Pandemonium وعلى وجهها تكشيرة هائلة. لقد كانت أكثر الأوقات ضراوة وخبالاً منذ العشرينيات بين طبقة الأثرياء الذين بدا أنهم يتكاثرون مثل سمك الصابوغة... كون من الأشخاص البدينين القشديين في الخامسة والأربعين بعيون محارة الجوز... لابسين العزق، معلقين العين للمصرية الصغيرة، والأجراس، وخرز الحب، ذوى شوارب قصيرة تتدلى على خدودهم، شعث الشعر جرياً على قصة الفنكي Funky، والواتوسي Watusi المنتشرة في برودواي؛ يهتزون ويكشرون؛ يعرقون ويعرقون، ويبتسمون بملء أشداقهم، كاشفين عن أسنانهم، يهزون أجسادهم، ويخلون على هذا الحال حتى مطلع الفجر، أو الانهاك التام، أربها يأتي أولاً: كرنفال ثقيل منظم. سوى أن

الذي أذهلني حقيقة، هو أنني حاولت أن أستأثر لنفسى بهذا المشهد عملياً. لقد كنت أشعر بأن ثمة كاتباً واعدًا سوف يأتي، ويستغل هذا المشهد برمته في ضربة واحدة، جريئة وهائلة. لقد كان المشهد جاهزاً، مستوياً وداعياً... سوى أن ذلك لم يحدث أبداً. أما ما أذهلني على نحو أشد، فهو مروى بالتجربة نفسها، عندما كنت في كاليفورنيا في الستينيات. لقد كانت كاليفورنيا في هذا الوقت، حاصدة كل مومضات الحياة الجديدة. وكانت هذه المومضات جاهزة لمن يرغب في مشاهدتها، قادرة على انتزاع مقل العيون من مواضعها. ومرة ثانية، استأثر بهذه التجربة، بعض الوثائقين المشدوهين المشتغلين بالشكل الجديد؛ استأثروا لأنفسهم بهذا المشهد السيني الأميركي المتسم بالخبل والشذوذ الصاخب، الشيطاني السحنة، الجشع للمال، المنقوع في العقاقير، الفارق في مستنقع الشهوة...

والأمر ينطوي على شيء من المبالغة بالطبع. وما يعنيه «وولف» هو أن الروائيين إما أنهم قد تعاملوا مع هذه المادة بأشكال متعددة من الفانتازيا، أو أنهم في تعاملهم معها بطريقة واقعية ثقل أو تزيد، قد قاموا بإخضاعها للمحيص أخلاقي جاد، معبرين عن روعهم إزاء ما شهدوه. وتبني رواية «سول بيلو» Saul Bellow، «كوكب مستر سامر» Sammler's planet مثلاً هذه النظرة الحسية للحياة في نيويورك في الستينيات. وتجدر الإشارة إلى أن قوم يخرج عن موضوعه لكي ينتقص من هذا الكتاب. لأنه من الأمور الأساسية بالنسبة لموقف «ذوى البشرة الحمراء»، أن تبدى موافقتك المدوية للتجربة، مهما انطوت عليه من عناصر الفرع والفرع، بشرط أن تكون هذه التجربة، أميركية حقيقية (بالضبط كما أنه جزء من عمل المخبر الصحفي أن يخبر دون موعظة). إن نشر «وولف» المليء بالقوائم والبيانات المطولة، والمصطلحات المخلطة، والتركيبيات اللحوية والإردافية التي لا يربط بينها رابط، يقدم مثالا على كتابات «ذوى البشرة الحمراء» (أغنية عن ذاتي A song of Myself) دعنا مع ذلك، ننقل إلى الجزء التالي من المناقشة:

لقد كان هؤلاء الروائيون على درجة من اللطف بحيث خلفوا وراءهم لأولادنا متناً لا بأس به يضم في الحقيقة المجتمع الأميركي كله. ويبقى أمر واحد فقط، وهو أن يتعلم كتاب المجالات ويتقنوا التقنيات المتضمنة في الرواية التي أمدت الرواية الواقعية بهذه الفاعلية.

ويورد «وولف» قائمة بالأدوات الفنية التي اقتبسها الكتاب الوثائقيون الجدد (أو أعادوا اكتشافها بأنفسهم) وطبقوها على فن الإخبار (التقرير): (١) بناء مشهد مشهد ورواية القصة بالانتقال من مشهد إلى مشهد، مع اللجوء، على نطاق ضيق بقدر الإمكان، إلى السرد الإخباري. (٢) استخدام الحوار - الكلام المباشر عوضاً عن الكلام غير المباشر أو المنقول (التلخيص) (٣) استخدام وجهة نظر الشخص الثالث - مثلاً، رواية الأحداث من منظور أحد المشاركين وهو الأمر الذي يمنح القارئ إحساساً بأنه داخل ذهن الشخصية خابراً للحقيقة الانفعالية للمشهد كما تحسها الشخصية ذاتها. (٤) تسجيل الإيماءات اليومية، والعادات الشخصية، وأنماط السلوك، والعادات الجماعية، وطرز الأثاث، والملابس، والديكور وأنواع السفريات، وطرق المأكل، وإدارة المنزل، وصيغ التعامل مع الأطفال، والخدم، والرؤساء، والمؤسسين، والأقران، بالإضافة إلى النظرات المختلفة، واللحاحات والأوضاع، وطرق المشي، وغيرها من التفاصيل الرمزية التي توجد في نطاق الحواس... والتي ترمز بصفة عامة (لمكانة البشر في الحياة) مستخدمين هذا التعبير بمعناه الواسع الذي يضم النموذج الكلي للسلوك والممتلكات التي يعبر الناس من خلالها عن أوضاعهم في العالم أو ما يعتقدونه بشأن هذه الأوضاع أو ما يأملون أن تكون عليه.

هذه التفاصيل تمثل على وجه الدقة قرائن Indices أكثر منها رموزاً للحالة أو المكانة، بيد أن وولف محق في النظر إلى هذه العلامات باعتبارها واحدة من الأدوات الأساسية للرواية الواقعية، وملحاً من الملامح المميزة لكبار كتاب الواقعية الأوائل في الأدب من أمثال ديوفو وبلزاك. وواضح أن هذه هي المنطقة التي يلتقي عندها الإخبار

بالكتابة الروائية، ذلك أن استخدام مثل هذه التفاصيل يعتمد عند الروائي والمفكر الصحفي بالمثل على الملاحظة الدقيقة، والتذكر، وتدوين الملحوظات، والاستدعاء، أو البحث أو كل هذه الأشياء مجتمعة. ولأن التفاصيل بمثابة منتوجات ثقافية، فإنها تكون بالفعل محملة بالدلالة. ويضيف الكتاب دلالاته الخاصة من خلال الطريقة التي يلتقي بها هذه التفاصيل. ولما كان الكاتب يلتقي تفاصيله كيفما اتفق، فإنه من السهل إظهار هذا الإجراء وكأنه برىء من أي قصيد تسلطي، وبأنه سجل محايد لما يوجد واقعياً. وإذا ما نحينا أسماء الأعلام جانباً، فإنه لا يوجد شيء في هذه الفقرة الاقتتاحية من رواية La Dolce vita لـ «باربارا» لـ جولد سميت يميزها منهجياً عن أي من الأعمال التخيلية الواقعية:

في استوديو آندى وارل Andy Warh Ol الجديد المسمى بـ «المصنع»، استندت فيفا بظهرها على حائط الجص الأملس الأبيض. شعرها القطني الأشقر المنقرش، لامع تحت لمبات الإضاءة الكهربائية، ووجهها للرئيف العظام، وبدنها المتهاافت الهزيل، بقايا صور فوتوغرافية ذات مسحة صبيدية في أحد معارض صور الممثلات في حقة الثلاثينيات، ترتدى معطفاً إدواردياً من القطيفة، وبلوزة مبطنة بيضاء، وبطلوناً أسود فضفاضاً مسحوباً عند القدمين. وسألت «فيفا» بول موريس، المخرج المنفذ لـ «وارل»:

«هل أبداً على ما يرام؟»

ورد «بول» بلهجة فخيمة:

«مثل نجمة»

وكما أومح «رومان جاكسون»، فإن هذه التفاصيل تمثل بلاغياً شكلاً من أشكال الكتابة، أو السجاز المرسل، حيث تنوب صفة من صفات الشيء، عن الشيء نفسه، (الجزء الدال على الكل) ويتم استدعاء الاستوديو في هذه الفقرة عن طريق حائط الجص الأملس الأبيض، «وفيفا» بالملامح الرئيسية لمظهرها الفيزيقي - الشعر القطني المنقرش، ووجهها للرئيف العظام، وبدنها المتهاافت الهزيل، فضلاً عن عناصر الملابس الرئيسية: وهي مجموعة من التفاصيل من بين تفاصيل

أخرى كثيرة يضمها الحدث الواقعي. والكتابة الواقعية لا تتلصق بمجرد الانتقاء، وعادة ما يتم التركيز على التفاصيل المنتقاء، أو يتم نقض مألوفيتها عن طريق استعارة، أو تشبيه يوسع من مدى دلالتها الضمنية: ومن هنا يجيء «الشعر المنقرش»، والمسحة الصبيدية في الفقرة التي قمنا باقتباسها. وولف مفهم باللعب الاستعاري بالتفاصيل الكنائية، محدثاً ذلك الإحساس بالاكتشاف المثير، وباللامألوفية المائلة أمام عينيك، وهي الخصائص المميزة لكتابة «وولف»، وأحد المصادر الرئيسية لطاقتها الكوميديّة الهائلة. ويصف «وولف» في الفقرة التالية حجرة أحد محرري الشؤون المالية. في نيويورك ميرالد تريبيون كما بدت له لأول مرة:

بدأ المكان مثل مخزن من مخازن الفحم في «جودويل»... كومه مختلطة من الحديد الخردة... حطام ونفايات في كل مكان... فإذا ما وقع نظرك على الكرسي الدوار لمدير الشؤون المالية مثلاً، فإنه يخيل إليك أن مفصلة الكرسي الرئيسية سوف تنهار فجأة، حتى أنه في كل مرة يهم فيها المحرر بالدهوض، ينكفي الكرسي على نفسه كما لو أن صدمة مفاجئة وجهت إليه من الجانب. وكانت أمعاء المبنى قد تركت عارية في أنشوطات أنبوبية وخطوط - مواسير الأسلاك الكهربائية، مواسير المياه، مواسير البخار، أنابيب الغاز التي تفوح برائحة كريهة عافية، نظام الإطفاء الأوتوماتيكي، تتدلى جميعها من السقف والجدران والأعمدة وتنخر فيها. وكانت هذه الفوضى الضاربة في المكان من النقمة إلى القاع، مصبوغة جميعها بلون الطمي الصناعي، والرمادي، والرماساسي، والأخضر الكاكي، والأحمر البغيض الذي لا يصدق، هذا الخليط المزيج من الصبغ، والتوشيح، الذي تصبغ به أرضيات ورش المعادن، والأدوات. وفي السقف، كانت صفوف محرقة من أضواء الفلورسنت، التي تحول أنوارها لثقب مشعاً، بينما كانت لمبات الإضاءة العارية تلهب رؤوس قراء الجريدة، الذين لا يتحركون قط.

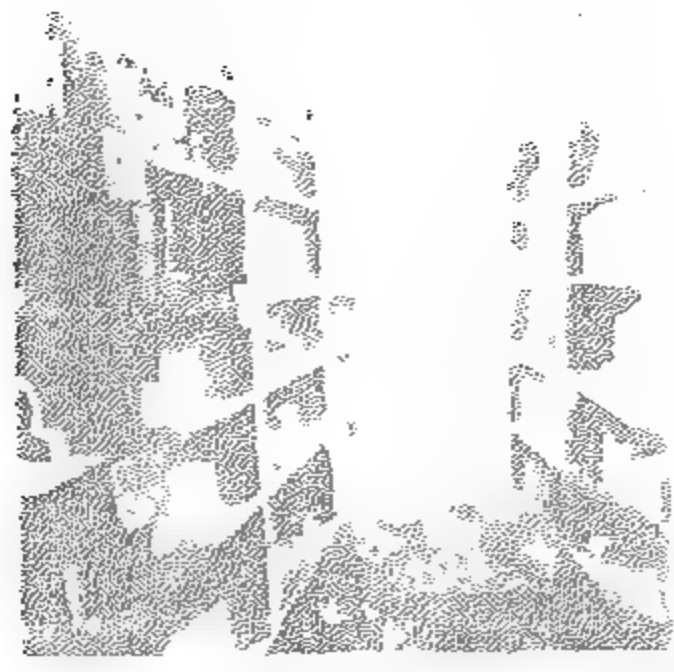
إنها تيكيزية في الطريقة التي تصبغ فيها حيوية شيطانية إلى موضوعات غير حية. وربما شعرنا، كما هو الشأن في الثائب مع

وربما كان الأمر الذى يفوق اختراع شريط التسجيل أهمية، هو التخلي الغريب عن الخصوصية الفردية التى تمثل ملمحاً من ملامح مجتمع الجماهير فى العصر الحديث: استعداد البشر المدهش فى شتى مناحى الحياة، لأن ينشر أدق تفاصيل حياتهم الخاصة، أو تصور فوتوغرافياً، أو تعرض سينمائياً، أو تليفزيونياً، رغم أن التجربة تثبت دائماً وبشكل مطرد، أن لذلك أثره المدمر على الذات. وبغير هذا الخضوع لمتطلبات وسائل الإعلام كانت مثل هذه التكتشفات المدمرة مثل The General Goes zapping charlie cong لـ «نيكولاس تومالين»، أو «الاستوديو، أو studio لـ «جون جريجورى دون»، أو «بيع الرئيس The selling of the president لـ «جوماك جينيس»، تغدو مستحيلة. وتستخدم هذه النصوص الثلاثة جميعاً التكنولوجيا التى تسمح للأشخاص المحكى عنهم بإدائه أنفسهم بأنفسهم. إن الجنرال المسئول عن مدفعية «تومالين»، يراقب هجومًا بالنابالم على غابة فيتنامية من الباب المفتوح لمروحية حلقة:

«هاهاها، صرخ الجنرال، جميل، جميل، منتهى الدقة. اهبط دعنا نرى من بقى منهم على قيد الحياة. كيف تعرف على وجه التأكيد أن قناصة الفيت كونج كانوا موجودين بهذا الشريط الذى قمت بإحراقه؟ نحن لا نعرف ذلك. لقد كان الدخان علامة. وهذا هو السبب فى أننا نقوم بالتخلص من الغابة كلها».

أما «الاستوديو» فتدور أساساً حول فيلم الثمانية عشر مليون دولار، «دكتور دوليتل» الذى قامت بإنتاجه شركة «فوكس» للقرن العشرين. وتصف الفقرة التى أوردها «وولف» نزعة باهظة التكاليف لبعض أفراد طاقم التنفيذ والإنتاج جاءت لمشاهدة عرض خاص للفيلم فى «مينيا بوليس» Minneapolis ويتضح من استجابة المتفرجين أن الفيلم لن يحقق الرقم المطلوب وهو ثمانية عشر مليون دولار. ويعلم العاملون بالاستوديو ومساعدوهم هذه الحقيقة، لكنهم يتحاشون الإفصاح عنها:

صعد «تد أشلى»، رئيس مجموعة أشلى للفنانين المشهورين Ashly Famous Art-



الوثائق الجديدة

البرلمانية، والمقابلات الشخصية). ولقد تغير الوضع بعد اختراع شرائط التسجيل، رغم أن «وولف» يلصق إلى قصورها عندما يقول بأن قوة التأثير التى أنجزها هو شخصياً فى هذا النوع من الإخبار والتى تبنت فى التقرير تذى قدمه عن الحفل الذى أقامه «ليونارد بيرنستين» Leonard Bernsteins لـ «البلات بانثرز» Black panthers فى «شياكة راديكالية» Radical chic، لقد تم إنجازها عبر أقدم الوسائل الممكنة وأكثرها تقليدية: لقد جلت إلى حفل «البرنستين» بغرض واحد فقط ليس إلا، وهو الكتابة عن هذا الحفل. وعندما وصلت إلى هناك، كان معى كراسة وقلم جاف، وشرعت فى تدوين الملاحظات وسط حجرة الجلوس وفى قلب الحدث الموصوف «وربما كان إنجاز «وولف» الحقيقى، هو قوة أعصابه التى تجلت فى القيام بهذا العمل، دون أن توجه إليه الدعوة لحضور هذا الحفل. و«وولف» صريح تماماً فيما يتعلق بالوقاحة، والقسوة، والشجاعة أحياناً، التى يحتاجها الوثائقى الجديد (وهى الأشياء التى تحقق جميعها وصورة «ذى البشرة الحمراء» الذى يتعين أن يكون مستعداً للتطفل حيث لا يريد أحد، وأن يقوم بطرح الأسئلة الوقحة، لكى يعايش موضوعه لفترات طويلة، وربما ممتدة، وأن يتحمل الصدم، والوعيد، وربما ما هو أسوأ من ذلك («هنترتومبسون» Hunter Thompson مثلاً الذى رافق الـ «الهز انجلز» (ملائكة الجحيم) Hell's Angels لمدة ثمانية شهور لكى يكتب «ملائكة الجحيم»: قصة بطولية غريبة ورهيبية، والذى ضرب بسببها حتى شارف الموت جزاء له) لكى يتأكد، باختصار بأنه سوف يكون موجوداً عندما تأتى لحظة الكشف.

ديكتز، أن خطوة أخرى بخطوها «وولف» فى هذا الاتجاه، سوف تنزع من نطاق الواقعية كلية، وتدخل به إلى عالم الفانتازيا بيد أنه لا يعبر الحدود أبداً: لاحظ أن تشبيهاته والماعاته، مهما تكن درجة غلوها، قد استمدت جميعها من عالم الملاحظة الإمبريقية شأنها شأن الأشياء التى تشير إليها، إنه كاتب «عارف» بشكل مدهل، يمج بمعرفة داخلية ومصطلحات تقنية، مضفياً حميمية وحيوية على الأشياء من حوله، ولا يفوته شئ أبداً.

فإذا كان استخدام التفاصيل يمثل توسعاً طبيعياً للبعد التاريخى للقصة التخيلية الواقعية، فإن الوسائل الفنية الثلاث الأخرى أكثر تخيلاً أو أدبية بشكل أوضح. إن البناء المشهدى يتلاعب بالاستمرارية التاريخية عن طريق نفس الفجوات التى يقوم بخلقها بين المشاهد. ويتبدى ذلك بوجه خاص، عندما يدحرف السرد عن الترتيب الكرونولوجى الصارم - وهو أحد الوسائل المفضلة لدى الوثائقية الجديدة.

يوم الخميس، حقق وليامز، الجندي الفلوريدي المهدب، المكلف على جهاز «البيروسكوب» خلوداً من نوع ردىء. لقد رأى حقيقةً، شيعياً ضخماً الجثة، ضخامة الحياة نفسها، ويتمتع بحيوية هائلة مضاعفة. وهى التجربة التى لم يمر بها أى من رفاقه فى فصيلة الاستطلاع خلال هذه العملية. وكان الشيعوى يحدق إلى وليامز خلف شجيرة لا تتجاوز المسافة بينها وبين وليامز مساحة طاولة البلج بونج. كان الرجل يحدق فيه أسفل الماسورة الرمانية ليندقيقه، وصاح وليامز فى فزع «هووه»: ولكن، فلنبدأ من البداية. (من M لـ «جون ساك».

أما بناء المشهد، فيعتمد فى تأثيره على الأداة الثانية التى أوردها «وولف»: التقديم المكثف للحوار فى صيغة الكلام المباشر، وهو أحد الملامح التى كانت تغيب عن الكتابة الإخبارية التقليدية، ربما بسبب صعوبة أو استحالة عمل سجل حرفى بما كان يقال فى أية مناسبة من المناسبات الخاصة - باستثناء بعض المواقف الكلامية الصناعية المتخصصة (المحاكم والاجتماعات

ists، ووكيل أعمال «ركس هاريسون»، وريت على ظهر جاكوب:

«آرثر، إن لك لقطعة هدايا».

وانتظر جاكوب أن يقول أشلى شيئاً آخر، غير أن أشلى اكتفى بالتربيت على ظهره مرة ثانية، واتجه نحو «زانونك» ليتحدث إليه. قال زانونك:

«إن ردود فعل الجمهور فائرة ببعض الشيء».

وشق «تن مان» صاحب المسرح، وهو رجل قصير بدين، سوف تعرض «دكتور دوليتل» على أحد مسارحه عند افتتاحها في مينابوليس، طريقه نحو «زانونك»:

«يجب أن تعرف يا ديك بأن عاماً قد انقضى، عاماً على الأقل».

وكرر زانونك «أعتقد أن استجابة الجمهور فائرة نوعاً ما».

ورد مان نعم. الأمر كذلك فعلاً يا ديك، غير أن الأطفال هم الذين سوف يقبلون على هذا الفيلم. وليس معنا الكثير من الأطفال هذه الليلة.

بدا أن «مان» يبحث عن الكلمات المناسبة. أجاب:

عليك أن تعرف أن مشاهدي عرض الليلة ينتصرون إلى جمهور «مينابوليس» المثقفين من رواد يوم الجمعة. وبدا أن «زانونك» لم يسمع شيئاً. قال:

«إن استجابتهم الليلة للفيلم ليست هي نفس استجابتهم لـ «صوت الموسيقى»».

ورد مان «وهذا هو رأيي. رأيي بالضبط».

ويذهب المقطع للمأخوذ عن «بيع الرئيس» بتكليك الحوار الحرفي المحمل بسخرية غير منطوقة إلى مداه. ويقدم «ماك جيليس» كل كلمة وإشارة من إشارات «ريتشارد نيكسون» بجسارة عظيمة (كان ذلك هو الفصل الأول، وكما يلاحظ «وولف»، فإن مخاطرة إملال القارئ كانت كبيرة) مسجلاً خمسة من المشاهد على التوالي لاثنتين من برامج الإعلانية التلفزيونية السياسية أثناء الحملة الانتخابية

عام ١٩٦٨، وكان لهذا أثره بطريقتين: فكرة سياسية على مستوى عال «يخاطب الأمة» وقد تم تفريبها وتعميقها عن طريق العرض التفصيلي لمقاربة «نيكسون» البراجماتية تماماً، والباردة والمحسوبة لهفته. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن قراءة نص كل خطبة بتتويجاتها خمس مرات، تجعلنا مضطرين للإقرار بخواء هذه اللغة وفقرها.

من هذه الأمثلة الثلاثة، يمكننا أن نستخلص نتيجة أخرى تتعلق بما تعلمه الوثائقيون الجدد بخصوص استخدام الحوار في القصة التخيلية الواقعية. ويميل الإخبار التقليدي، شأنه شأن التاريخ التقليدي، إلى حصر الكلام المباشر الذي يحمل معلومات مهمة (السلام في عصرنا) أو الذي يتمتع بفاعلية بلاغية (الدم، العرق، الدموع) أو كل هذه الأشياء مجتمعة. ولقد كان الروائيون دائماً يعلمون (وهذا ما فعله قبلهم كتاب البلاد والدراما بالطبع) إن أكثر الحوارات ابتذالاً يمكن، إذا ما تم تناولها بحذر، أن تكون ذات قوة تعبيرية مؤثرة بالنسبة للاتجاهات، والقيم المضمرة في موقف من المواقف. إن التقرير الحي الذي قدمه «مايكل هر» Mi-chael Herr عن الحصار الذي تم عام ١٩٦٨ لـ «كيسان» Khesan، وهي إحدى القلاع القوية لقوات المارينز (أو بالأحرى إحدى القلاع الضعيفة، ذلك أن المارينز على ما يبدو لم يكونوا مهرة في بناء التحصينات) على المرتفعات الفيتنامية، يستفيد بشكل هائل من أذن «هر» المرفهة للحوار، وهي الأذن التي تم تنعيمها من خلال القراءة المتلجئة لكل من «همنجواي»، و«ميلجر». وتكشف النظرة الموضوعية، عن المحدودية العاطفية للغة الـ Grunts، وقحشها للترتيب، والتي يخلق «هر» من نخالتها ونخيرها العرضيين صورة مقنعة لأولئك المحاربين الجائرين المؤمنين بالخوارق النساء، وعن هذا التناوب المخل في حديثهم بتتويجاته عن الجماع بألفاظه للصريحة، والغائط الذي يمثل معادلاً لغوياً لموقفهم اليائس: «أقتل، أو تقتل».

وربما كانت الأداة الثالثة التي يستخدمها «وولف»، (استخدامه لوجهة نظر الشخص الثالث، أو ما يدعوه «جيمس» في مقالاته النقدية بـ «الوعي الممسوح») هي القاعدة

الأساسية التي تقوم عليها دعوى الوثائقيين الجدد في التجديد. أما بقية الأدوات الأخرى المستخدمة، فيمكن العثور عليها في الكتابة اللاروائية التي سبقت الستينيات بوقت طويل، والتي كان يتكفل بها عادة رאו بضمير الشخص الأول، هو المخبر نفسه. ويعد «أورول» أحد الأمثلة البارزة التي ترد إلى الذهن، برغم أن وضع «أناء» أكثر التباساً وغموضاً مما يبدو للوهلة الأولى. إن استخدام الوعي غير المباشر للشخص الثالث في الكلام غير المباشر الحر، لم يكن مجهولاً في التسجيل التاريخي الرومانتيكي والسير الرومانتيكي (كارليل مثلاً). أما ما يبدو جديداً في الوثائق الجديدة، فهو توسيعها لهذه الأداة بحيث تستوعب أحداثاً جارية ومعاصرة بهدف إبراز عمليات التفكير الداخلية للأحياء من البشر الذين تقتضيهم أوضاعهم أن يمقتوا أو ينكروا ما ينسب إليهم بهذه الطريقة. ويقدم هذا مثلاً آخر حول الكيفية التي نجحت فيها الوثائق الجديدة في إبراز خصوصيات المجتمع المعاصر. وربما تكون الوثائق الجديدة قد ازدهرت بشكل خاص في أمريكا أكثر منها في إنجلترا (يعتبر «تومالين»، هو الكاتب الإنجليزي الوحيد من بين أعضاء هذه المجموعة) ويرجع هذا لأن قوانين القذف الأمريكية أكثر تساهلاً في هذه الناحية من القوانين الإنجليزية. ويرى «وولف» أن للرواية الواقعية مستقبلاً فقط في «مناطق معيشة من الحياة لم تزل الوثائقية غير قادرة على الولوج فيها بسهولة، وبالأخص لأسباب تتعلق بالأسرار الشخصية».

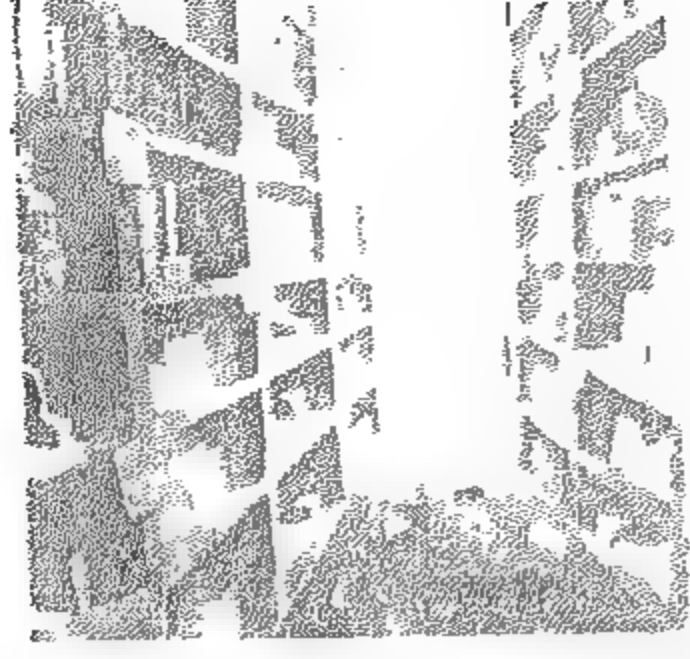
لقد دافع الوثائقيون الجدد عن تكليك الوعي المسرح باعتباره طريقة أكثر مباشرة وتأثيراً لتقديم الحقائق الصلبة التي يتم الحصول عليها في اللقاءات الشخصية للأفراد المعطين، أو بوسائل البحث الأخرى. لقد تمكن «ترومان كايوت» من إعادة خلق الوقائع في رواية ببرود In Cold Blood كما عاشها المشاركون فيها، عن طريق اللقاء الشخصي التفصيلي الدقيق الذي تم بينه وبين القتل والشهود. وكتب جون ساك في روايته بالطريقة نفسها. لقد اتهم توم وولف بأنه قام باختراع المقدمة الاستهلاكية لـ «شياكة راديكالية»، والتي يتخيل فيها ليونارد

يا إلهي: أي طوفان من الأفكار المحرمة يطوف برأس المرء. وهو يقرأ وقائع «شياكة راديكالية» هذه.... بيد أنها لذيدة. ويبدو الأمر لو أن أطرافنا العصبية قد وضعت في حالة من التأهب القصوى بحيث يمكن أن نميز أدق ظلال المكانة الاجتماعية وأكثرها حميمية. ويمنحك أن تنكر ذلك إذا شئت. ومع ذلك، فإن هذا الطوفان يفرق كل روح هنا. إنها مسألة التناقضات الرائعة من كل الجوانب. إنها أشبه ما تكون بالعرشة اللذيدة التي تعتريك وأنت تحاول ضم شعبيتى مغناطيس إلى بعضهما قسراً: هم، ونحن.

«لذيدة» هذه هي إحدى الكلمات المفاتيح في «شياكة راديكالية» والتي تتكرر مرة بعد أخرى. هي تعود بنا مرة ثانية إلى كرات الريكفورد اللذيدة: «إن الطريقة التي يغطي بها مسحوق الجوز على الطعام الكالج للجبن، هي ما يجعله لطيفاً وبارعاً» إن المجاورة المصطنعة بين مذاق كرة الجبن ونسيجها المتقابلين، والتي تم وضعها في مستهل القصة، هي التي تتجاوب من ثم وترهص بالمجاورة التي تتم بين القيم المتعارضة، وأنماط الحياة المنضوية في الحفل.

إن الكتابة التي تقدمها «الوثائقية الجديدة» تباعد الخط الفاصل بين ما هو أدب، وما ليس بأدب. وتكمن هنا مشكلات التمييز التي قمت بمناقشتها في كتابي «صيف الكتابة الحداثية». وطبقاً للنظرية التي قمت باقتراحها في هذا الكتاب، فإن أي ريبورتاج يمكن أن يستحق أو يكتسب مكانة أدبية، إذا ما استجاب بشكل مرضي لعملية القراءة وكأنها عمل تخييلي، ودعاوى «وولف» في «الوثائقية الجديدة» تتعارض بشكل متقاطع مع هذه النظرة يقول «وولف»:

إنه شكل لا يشبه الرواية تماماً. إنه يستخدم الأدوات التي تصادف أن نشأت مع الرواية، ويقوم بمزجها مع أي من الأدوات الأخرى المعروفة للنثر. ويتمتع هذا الشكل على طول الخط، بغض النظر عن مسائل التنكيك، بميزة واضحة إلى حد بعيد، وغالباً ما تغفل فاعليتها، وهي معرفة القارئ بأن كل هذا حدث حقيقة، لقد تم محو أي تنصل



الوثائقية الجديدة

«النيونج لوردز» أو «عمال الكروم»؟ ما الذي تلبسه امرأة؟ ومن الواضح أن المرء لا يريد أن يلبس شيئاً مكلفاً بطريقة طائشة أو تنم عن اللبائس مثل تلك التي تلبسها مجموعة الجيرارد بيبارت. Gerard pippart. ومن ناحية أخرى، لا يريد المرء أن يصل إلى حد ارتداء القناعات ذات الياقات العالية الضيقة، وجينز «الوست إنده» للواسع المخروطي، كما لو كان واحداً من «الفنكي» وينتمي للجماهير. وبصراحة، فإن «جين قانن هيوغل» - ها هي «جين» هناك في الردهة توزع ابتسامتها الشهيرة على الجميع، مضيقه عينيها حتى يغدوان إف/ ١٦ - إن «جين» بصراحة، تميل بشدة إلى مخالطات «الفنكي». و«جين» أينة جولزشتين، أحد أثرياء الوطن، ترتدي إيزيماً أحمر مطبوساً حول تنورة سويدية، من اللوع الذي تبتاعة بذات الطبقة العاملة أيام السبت من بوتيكات لندن السوقية تماماً مثل بوتيك «باس ستوب» أو «بيبا»، حيث يبدو كل شيء أنيقاً برغم رخصه، وفجأته، وضرورته. إن كرات الجبن الريكفورد التي ورد ذكرها في الفقرة الأولى للمقابلة، والتي تمت الإشارة إليها في عدة نقاط تالية في النص، تقدم مثالا جيداً حول الطريقة التي تعمل إحدى التفاصيل الواقعية بوصفها رمزاً، وذلك عن طريق التركيز عليها وتكرارها. وتعمل كرات الجبن كغذاء بوصفها مؤشراً لطراز الحياة اللثرية في «بارك أفينيو» Park Av- enue ويرمز عدم ملائمتها كغذاء لـ «البانثرز» السود، إلى التناقضات الاجتماعية المنضوية في هذه المناسبات. غير أن المسألة لا تقف عند هذا الحد. إن هذه التناقضات تمثل في الحقيقة الفتنة الخاصة بحفلات السمر: إن «البانثرز» يتأخون مع نقائهم الاجتماعيين، معززين متعهم الخاصة، إذا جاز القول، بتعريضهم عمداً للمخاطرة.

برنستين نفسه وهو يلقي خطبة مند الحرب من فوق خشبة مسرح صالة موسيقية مكتظة يقاطعه أثناءها زنجي يلهض من بيئات ضخم لكي يبدي بعض ملاحظاته المربكة، غير أن وولف يقرر هنا برضا واضح أن كل تفصيلا من التفاصيل التي أبداها زنجية، قد تم استمدادها من كلمات برنستين نفسه كما سجلت في كتاب بطران العالم الخاص لـ ليونارد بيرنستين جرون the Private World of Leonard Bernstein كتبه صديقه جون جرون.

إن «شياكة راديكالية» تظهر مهارة نوم وولف في تناول وجهة النظر في السرد. وبعد مشهد برنستين الذي قُعد بوصفه، يتبني وولف صوت ما يدعوه الراوي عند مقدمة المسرح لكي يبدأ القصة مباشرة.

تلك أشياء لطيفة جداً. قطع الجبن الريكفورد المكسوة بمسحوق الجوز. لذيدة جداً، بارعة جداً. إن الطريقة التي يغطي بها مسحوق الجوز على الطعام الكالج للجبن، هو ما يجعله لطيفاً وبارعاً، وأتساءل، ما الذي يتناوله «البلاك بانثرز» هنا كمشهيات؟ هل يحب «البانثرز» قطع الجبن الريكفورد المتبلّة بمسحوق الجوز بهذه الطريقة... مثلاً، هل سينتقل هذا «البلاك بانثرز» الضخم الواقف هناك في الردهة، هذا الذي يصافح «فيليسيا برنستين» نفسها، والذي يرتدي معطفاً جلدياً أسود، ونظارات سوداء، هل سينتقل، وهو «البلاك بانثرز» إلى التقاط، قطع الجبن الريكفورد المتبلّة في مسحوق الجوز من الصينية، من خادمة ترتدي الليونيفورم، ويدفع بها فجأة في حلقة، دون أن تغوته فيرة وأجيدة من صوت «فيليسيا» البارع الشبيه بصوت «ماري أستور»:

إن صوت الراوي مزيج بارع من صوت «نوم وولف» نفسه، وضيق غير معلوم للمخبر والمشارك. وتروي القصة برمتها كما لو أن «نوم» تقتصد على أفكار الضيوف ثم يلفظ بها، مصنفها عليها أثناء ذلك، لمحة رقيقة من التقليد الساخر، والسخرية، التي تنسجها نحو الخارج بإزاء المشاهد، وإلى الداخل، نحو المستشعر والمحسوس ما الذي يرتديه المرء مثل حفلات «البانثرز» هذه أو

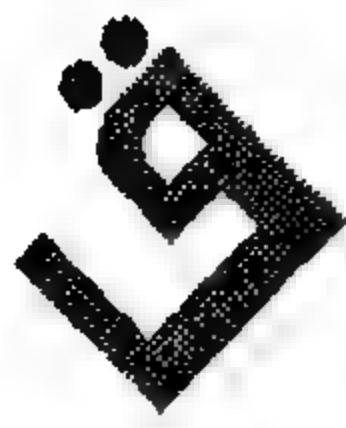
أو إنكار. لقد تلاشت الشاشة. والكاتب أقرب ما يكون إلى تحقيق المشاركة المطلقة مع القارئ، وهو الأمر الذي ظل «هنري جيمس» و«جيمس جويس» يحلمان بإنجازه، والذي لم يتمكن من إنجازه قط.

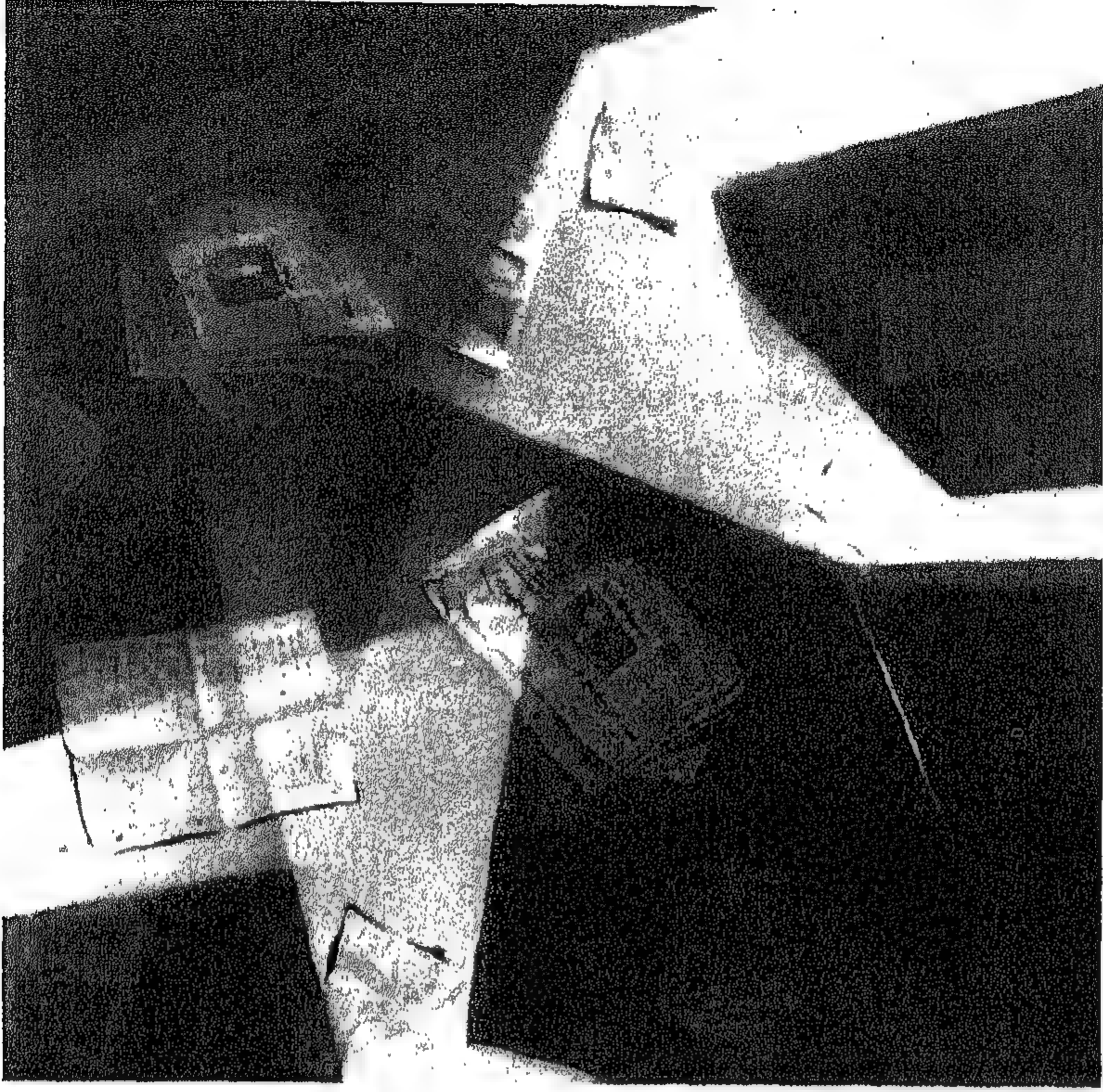
والزعم بأن «وولف» وزملاء الوثائقيين قد نجحوا حيث فشل كل من «جيمس جويس»، زعم مغالى فيه بشكل لا يستحق المناقشة الجادة. والسؤال الأهم هو: إلى أى مدى يعتمد تقديرنا الأدبي لهذا النوع من الكتابة على الاعتقاد بأن كل هذا حدث حقيقة. وعندما أقرأ عبارة، جان فاندن هوفل «توزع ابتسامتها، على الجميع»، والتي تضيق بسببها عيناها حتى تغدوان «اف/ ١٦»، فهل لى أن أصدق بأن هذا وصف حقيقى تماماً، أو حتى تقريبي بحيث أشعر بقوة الكوميديّة؟ هل كانت الطاقة الرمزية لكراى الجين الركفوردد لتتأثر إذا ما

تأكد لى عن طريق شاهد موثوق به أن هذا النوع من الجبن لم يتم تقديمه قط فى حفل «برنستين»؟ لا أظن ذلك. وبالطبع، وعلى قدر ما نثق فى إمكانية الاعتماد على «وولف» كمخبر صحفى، فإن «شياكة راديكالية»، تمتلك أهمية وقيمة على مستوى المعلومات، أو ما تكشف عنه من أسرار وتفاصيل شخصية، وتكون مخادعين إذا ما تظاهروا بأن ذلك لا يشكل جزءاً مهماً من المتعة التى نستمدّها منها. بيد أن ذلك لا يشكل أساساً جوهرياً لقيمتها الأدبية، التى أعتقد أنها كبيرة جداً. ويمكن تحليلها تماماً بالطريقة نفسها التى تحلل بها عملا من أعمال التخيل الواقعي. والأمر المهم، هو أن نقرأ «شياكة راديكالية»، كما لو أنها أحد النصوص التخيلية دون أن نحطم تماسكها، أو نجعل أياً من مكوناتها يبدو وكأنه نتوء زائد لا لزوم له.

ولانعنى أن «وولف» وزملاءه لم تكن بهم حاجة لتجشم عناء توثيق حقائقهم. إن هذا هو نظامهم، والقاعدة الرئيسية للشكل الذى وقع عليه اختيارهم، والذي يمكن لهم أن يتلاشوا بدونه أو يضلوا. ويغدو من المفهوم تماماً، استياء «وولف» الشديد من الإيحاء بأنه وزملاء الوثائقيين الجدد كانوا يلفقون قصصهم (كان هذا على وجه الدقة هو رد الفعل الذى كان يمكن أن يتبناه عدد لا حصر له من الصحفيين ومثقفى الأدب... فى الوقت الذى كانت تستجمع فيه الوثائقية الجديدة قوة دفعها «إن أولاد الزنا يقومون بتلفيق الحقائق!») وهذا، يعتبر بشكل من الأشكال، أجمل ثناء يمكن أن يوجهه إنسان إلى الوثائقيين الجدد: اعتراف ضمني بأن عملهم (أو بعضه) ينتمى إلى محيط الأدب ■

ترجمة: السيد امام





نحو تأسيس للمصطلح الأدبي

فلم يعد الاهتمام بالدراسات اللغوية قاصراً على اللغويين فحسب، ذلك أن مدخل فهم أى نص علمى كان أم أدبى لابد وأن يبدأ من خلال فهم الألفاظ والمصطلحات تمهيداً لتحليلها فى سياقها لاستجلاء معانيها. وفى مجال تحليل النصوص، لم تعد الكلمة هي نقطة الانطلاق الأولى، فالكلمة فى حد ذاتها تعتوى فى أغلب الأحيان، على أكثر من وحدة دلالية يتعين إدراك مهمتها الوظيفية للوقوف على دورها فى تكوين معنى الكلمة، وبالتالي فى فهم المعنى الكلى للنص. وتساعد الاهتمام

بدراسة آليات اللغة، وما تخلقه تفاعلات وحداتها الصوتية والدلالية والإشارية من معانى هو دليل على رغبة فى الوصول إلى حالة من الفهم الكامل. وبما أن اللغة كائن حي آخذ فى النمو، شأنه فى ذلك شأن كافة العلوم الأخرى، لذا تطالعا الدراسات الحديثة كل يوم بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التى تتناول مختلف الظواهر اللغوية، تحليلها وتبحث مدى تأثيرها على سياق النص. وإذا كان لعالم اللغويات السويسرى الأصل فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) للفضل الأكبر فى إحداث ثورة فى فلسفة

اللغة من خلال مؤلفه «محاضرات فى علم اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ حينما بدأ يتحدث عن العلاقة الوظيفية للعناصر المكونة للنص، إلا أن تلك المرحلة كانت مجرد بدايات، لم تتكشف أبعادها فى حينها وإنما كان لها عظيم الأثر فى إعطاء انطلاقة جديدة للدراسات اللغوية ارتكزت عليها فيما بعد المدرسة البليوية بصفة خاصة فى تحليلها للنصوص. وجميع الدراسات الحديثة، وإن خرجت فى الأصل من عباءة سوسير إلا أنها تجاوزه وانطلقت من بعده انطلاقة كبيرة، مخلفة لنا مشكلة حقيقية تتمثل فى

كيفية المتابعة والملاحقة. ولطه غير خاف علينا أن أغلب المطروح على الساحة الثقافية حالياً من مفاهيم تجاوزها الغرب بالفعل منذ زمن وطرح وي طرح غيرها. وهالما ظل الشرق متلقياً أكثر منه مبدعاً، فطيه المتابعة.

والحقيقة أن حركة ترجمة الدراسات اللغوية قد راجت في الآونة الأخيرة لاسيما في المشرق والمغرب العربي، وهو جهد لاشك يستحق كل الثناء نظراً لصعوبة المواضيع المتناولة. غير أن ما يؤخذ على أكثر تلك الترجمات هو عدم استخدام اللغة العربية القياسية، (إذا جاز التعبير) في الكتابة، بمعنى أن المترجم يلجأ في أحيان كثيرة لاستخدام مصطلحات ترتبط سواء باللهجة أو بالأساليب التعبيرية المحلية مما يضيف لصعوبة النص صعوبة جديدة. كما أن أكثر التراكيب اللغوية المستخدمة في المغرب العربي على وجه التحديد يغلب عليها التأثير الشديد بتراكيب اللغة المنقول منها، مما يعوق التدفق للغة وسلاستها، فيقع على القارئ العبء الأكبر في فهم مستوى اللغة وتراكيبها والمعنى المنقول من خلالها. ومع ذلك يبقى لتلك الترجمات الفضل في إثراء الحركة الدراسية والنقدية بالعديد من المفاهيم لاسيما وأن الصعوبة الشديدة التي تميز لغة النحاة الغربيين تعبط في كثير من الأحيان عزيمة من يقترب من هذا المجال.

أما في مصر، فبخلاف بعض المعاجم التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر معجم مجدى وهبة ثم معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عناني، وبعض ترجمات زكريا إبراهيم وجابر عصفور وغيرهم، فمن الملاحظ أن الحركة النقدية المصرية مستخدمة للمصطلحات اللغوية الحديثة أكثر منها موضحة لها. وهناك فارق بين استخدام المصطلح بغض النظر عن مدى استيعاب القارئ له، وبناء تحليل على مفهومه غير الواضح أساساً، وبين توضيح المفهوم بداية ثم استخدامه. مع الأخذ في الاعتبار قضية عدم توحيد المصطلحات بين المستخدمين لها والتي تحتاج في حد ذاتها إلى وقفة. فلاشك أن ترسيخ المصطلح من حيث معناه واستخداماته هو البداية الصحيحة للنهوض بالحركة النقدية.

ومن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية تركز على مفاهيم مستمدة من الثقافة الأنجلو

سكسونية. أما علماء اللغة والنحاة والنقاد الفرنسيون (بخلاف هارت الأشهر بالطبع) فلم تأخذ دراساتهم بعد مكانتها على الساحة المصرية، وإن كنا لانعفى بالطبع أنفسنا كدارسين للغة الفرنسية من هذا التقصير. والحقيقة أن الهدف من ترجمة تلك المصطلحات المستقاة من بعض المعاجم اللغوية الفرنسية المتخصصة، هو عرض فكر آخر، وجهة نظر أخرى للمفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية، وتأكد من خلالها أحياناً بعض ما كتب، وتصنيف وتعديل في أحيان أخرى. ولن يتم التركيز على المصطلحات المتداولة فحسب وإنما سيكون للمصطلحات غير المتداولة نصيبها كذلك تمهيداً لاستخدامها في مجال الدراسات النقدية. ولذا ندعى أن التعبيرات المستخدمة لترجمة تلك المصطلحات هي الأفضل، فالهدف الأول من ترجمتها هو توصيل المعنى. أما ترسيخ المصطلح فيقع على عاتق الجميع لاسيما علماء اللغة العربية، لوضعوا لنا تلك المعاني في قالبها اللغوي الصحيح، فتتحقق بذلك الفائدة. وإننا لانستبعد أخيراً أن يكون لبعض تلك المصطلحات مرجعيتها وأصلها في اللغة العربية، فيتأكد بذلك أصالة فكر النحاة العرب في مجال الدراسات اللغوية.

علم الإشارات والعلامات Sémiologie

يختص علم الإشارات والعلامات عدد سوسير بدراسة كافة النظم الإشارية الموجودة في الحياة الاجتماعية سواء من خلال اللغة أو من خلال العلامات الإرشادية بزية كانت أم بحرية. كما يبحث أيضاً في الماديات والنقائيد.

ومن هذا المنطلق، يقع مجال اللغويات في نطاق دراسة هذا العلم. ولكن سوسير أبرز ما في هذا القول من تناقض. فمن المفترض بالفعل أن تتم دراسة الإشارات والعلامات من خلال اللغة، ولكن هذا يعني أنه في حالة عدم ارتباط دراسة أى علامة إشارية بدراسة علمية عن تلك الإشارة من الناحية اللغوية قلن نستطيع تحديد ما ينتمي بدقة للإشارة محل الدراسة، وما ينتمي للمجال اللغوي. ويرى هارت أن هناك امتزاج بين كافة الأنظمة الخاصة بالرموز واللغة. ولكن إذا أخذنا في الاعتبار ضرورة الاستفادة من اللغة في دراسة الرموز والإشارات، والافتقار النسبي للنظم الإشارية

الواقعة خارج نطاق اللغة، فيجدر بنا اعتبار علم الإشارات والعلامات فرع من فروع للدراسات اللغوية وليس العكس.

أما جيلامسلاف، فيعرف علم الإشارات والعلامات بأنه لغة طبيعية أى غير علمية، أى أنه يقابلها بلغة الفيزياء أو الرياضيات أو علم النبات على سبيل المثال.

علم الرموز والعلامات Sémiotique

نستطيع أن نتبين عدم وجود حدود فاصلة بين علم الإشارات وعلم الرموز. إذ يعتبر بعض علماء اللغة المنتمين للثقافة الأمريكية أن المصطلحين مترادفان. أما هارت فيعرف علم الرموز بأنه يقوم على دراسة العلامات الخاصة، كاستخدام الملابس على سبيل المثال، أما علم الإشارات فهو أعم وأشمل، إذ يضم كافة الرموز. ويرى بعض علماء الرموز المحدثين أن هذا العلم يختص بكافة الممارسات ذات الدلالة في الحياة الاجتماعية. والفارق بينه وبين علم الإشارات هو أن علم الرموز لا يبدى اللغة على الإشارة أو العكس عند وضع نظرية عامة للدلالات، وهي النظرية التي يعتبرها جريماس بذية تقوم على اللغة الطبيعية، أى غير العلمية، أو على النظم الرمزية الحاملة للمفاهيم، بغية الوصول إلى معرفة علمية للأنماط الدلالية. ولا تقوم تلك النظرية على الواقع كما هو، وإنما على المفاهيم التي يستخدمها الباحث في تناوله لذلك الواقع. ذلك أن علم الإشارات لا يأخذ في اعتباره طبيعة المصطلحات محل الدراسة.

أما كريستيفا، فتطلق من معرفة التاريخ السابق على علم الرموز، فتحلل الوحدات الدلالية من خلال التفكير النقدي للمعنى، حتى تصل إلى حيث تتجمع بذور ما سوف يعطى المدلول في حالة وجود لغة.

علم الدلالة Semantique

١- علم الدلالة هو العلم الذي يدرس القوانين العقلية التي تحكم اللغة، فتتحكم في تحول المعنى، واختيار العبارات الجديدة، وميلاد وموت بعض التعبيرات. هذا هو التعريف التاريخي للفظ كما حدده لأول مرة بريال. وباعتبار أن هذا العلم يختص بتاريخ معنى الكلمات، يكون علم الدلالة على هذا النحو زمنى تاريخى.

٢ - ولكن، علم الدلالة هو أيضا دراسة راهنة لمعنى الكلمات أو الجمل. فبعض المختصين في علم الدلالة يعتقدون في ضرورة فهم الوحدات للمشفرة (أي الكلمات) أولا، من أجل الوصول بعد هذا لمعنى الوحدات غير المشفرة أي الجمل. بينما يعتقد آخرون على العكس من هذا أن الوحدات الحقيقية التي يتم من خلالها التخاطب هي الجمل، ويتعين الوصول من خلالها مباشرة. ففي حين تنطلق الفلة الأولى من مبدأ أن المحتوى العام للجملة مشروط بمعنى الكلمات المكونة لها وكذلك بتركيباتها النحوية، وبالتالي يكون هذا العلم هو علم دلالة الكلمات، تعتبر الفلة الثانية أن المحتوى العام للجملة لا يعادل مطلقاً مجموع معاني الكلمات المكونة لها، (والدليل على هذا أن جملة «يعض القط الكلب ويعض الكلب القط» تتضمن نفس الكلمات ولكنها لا تدل على ذات المعنى) وإنما يتولد المعنى من ترتيب ورود الكلمات في الجملة، بحيث يتقاطع المعنى على مستوى الكلمة فتتكون دلالة الجملة.

وقد شهد هذا التصور الذي لا ينطوي على تعارض في حقيقة الأمر ما ينطوي على نوع من التكامل، تطوراً في الآونة الأخيرة، نذكر أهم ما جاء به:

- علم الدلالة البنائية، ويقوم على افتراض وجود علاقة مماثلة بين مكونات نظامين مختلفين على صعيد اللغة (صعيد التعبير وصعيد المحتوى). والبنية الدلالية هي تجسيد للعالم الدلالي من خلال وحدات دلالية صغرى أو Sème تعادل الخصائص المميزة للمستوى التعبيري، (جريماس ١٩٦٦)

وهي تبين من خلال مزج عدد محدود من الوحدات الدلالية الصغرى لامحدودية الوحدات الدلالية الأوسع، بالإضافة إلى محتوى الكلمات. ويعتمد تحليل الوحدات الصغرى، (Analyse Sémique) على تفكيك المعنى إلى أقل وحدات للمحتوى كما يتم تفكيك الشكل لأقل وحدات خاصة بالتعبير.

- وتعد نظرية كاتز وفودور وسيلة للوصول لمعنى القول. وهي نظرية تدرج في إطار النحو التوليدي، وتأخذ على عاتقها مهمة توضيح القواعد العامة للتفسير الدلالي وتفتراض وجود قواعد نحوية، (نظرية كاتز



تأسيس للمصطلح

وفودور تنطلق من النحو التوليدي غير الدلالي لشومسكي، وتكمله) كما أنها تضع تصوراً لـ «قاموس، وكذلك بعض قواعد الإسقاط».

أما القاموس، فيبين الفئات النحوية والدلالية والتباين الدلالي بين الوحدات البنائية الصغرى Morphème في اللغة. بينما تضمن قواعد الإسقاط، توافق البنيات النحوية والدلالية، أي أنها تقيم مدى امكانية المزج الدلالي، أخذاً في الاعتبار القواعد التي وضعها القاموس بشأن توافق أو عدم توافق كل من فروع محتوى الوحدات البنائية الصغرى مع البنية النحوية التي يقع بداخلها

- وتتفق المدرسة الروسية مع المدرسة الأمريكية في معارضة تصور شومسكي بشأن بناء قواعد نحوية توليدية على أساس دلالي. والافتراض الذي ينطلق منه كل من ميلكوك وزولكوفسكي هو أن اللغة عبارة عن «آلية تترجم المعنى في صورة نص» والسؤال الذي يطرحه يتمثل في معرفة كيفية التعبير عن معنى من المعاني من خلال لغة ما..

٣ - وبعد علم الدلالة التوليدي وعلم الدلالة التفسيري مجرد محاولات لحل المشاكل التي نجمت عن نموذج شومسكي التوليدي بشأن دور المكونات الدلالية. وفي ظل هذه النماذج، تنفصل التراكيب النحوية عن الدلالة. وتبدو البنية العميقة ذات طبيعة تركيبية نحوية غير أن التفسير الدلالي يظل ممكناً عند هذا المستوى.

الوحدة الدلالية الصغرى Sème

الوحدة الدلالية الصغرى، هي التي لا يمكن أن تتحقق خارج إطار الوحدة الدلالية التي تفرقها أي الـ Sémème وتستخدم هذه الوحدة الدلالية الصغرى في التحليل الدلالي،

الذي يختص بالمحتوى، أو بجوهر المحتوى طبقاً لتعبير جيلمسلاف. ويتم فصل تلك الوحدة من خلال مقارنة مدلول مجموعة ألفاظ، يجمع بينها قاسم دلالي مشترك، أي أنها تنتمي لمجموعة معجمية مصفرة. ومن خلال هذا التحليل، تكون الوحدة الدلالية الصغرى هي العنصر الذي يتم من خلاله التمييز بين دلالة لفظين تلك المجموعة. فعلى سبيل المثال، يجتمع الحرفان B - P على أنهما يصدران عن مقدمة الفم، ولكن هناك بعض الخصائص الأخرى التي تميز الواحد عن الآخر، مثل منطوق/ مهموس. أيضاً بين «مهرة» و«فرس» دلالة مشتركة تميزهم عن كلمات أخرى في مجموعة ألفاظ مشابهة. ولكن يبقى بينهم بعض الفروق مثل ذكر/ أنثى.

السمة الصوتية Phème

وهي كلمة تستخدم أحياناً كمعادل مميز للسمة الصوتية (Phonique).

الوحدة الدلالية المجردة (المدلول) Sémème

استخدم جريماس وبوتيه هذا اللفظ لبيان المحتوى الدلالي للوحدة الدلالية. فالمحتوى الدلالي لكلمة «مقعد» هو:

للجلوس، له أرجل، بدون مساند الخ... وتحتوي الوحدة الدلالية المجردة على وحدات دلالية صغرى دائمة، يسميها جريماس «نواة دلالية للجملة»، وكذلك على بدائل متغيرة يسميها «وحدات دلالية سياقية».

الوحدة اللغوية الصغرى Monème

طبقاً لتعريف مارتينييه، يعد «المونيم» أصغر وحدة حاملة للمعنى في الجملة، ويمكن بالتالي أن يختارها المتحدث ليتحقق المحتوى المطلوب. ونستطيع كذلك تعريف «المونيم» على أنه أصغر إشارة. فجملة «أنا ذاهب إلى الحديقة» تتكون من أربع وحدات لغوية: أنا - ذاهب - إلى - الحديقة.

يوجد نوعان من الوحدات اللغوية الصغرى: فهناك وحدات جذرية Lexème غير محدودة (مثل كلمة «حديقة»)، ووحدات بنوية Morphème محدودة (مثل علامات التذكير أو التأنيث، حروف الجر الخ...). وقد

يجتمع النوعان معاً في كلمة واحدة مثل: «تذهب» التي تتكون من - تـ - أو المونيم الدال على التأنيث، و- ذهب - الوحدة الجذرية التي تحتوى على المعنى.

الوحدة البنيوية الصغرى Morphème

طبقاً للمفهوم اللغوي الأمريكي، يعد المورفيم هو الإشارة الصغرى، أو أصغر شكل لغوي حامل للدلالة. وهو يمثل تعريف مارتينييه للمونيم.

وقد تكون طبيعة المورفيم بنيوية نحوية، إذا انتمى لمجموعة مغلقة، مثل علامات نصريف الأفعال. وقد يكون معجمياً إذا انتمى لمجموعة مفتوحة، وكان حاملاً للمعنى، مثل كلمة «منزل». وهو أحياناً يعادل كلمة، كما في حالة «منزل»، أو يحتاج بالضرورة للارتباط بكلمة كي يتحقق المعنى مثل «است»، في «استكبر» و«استلكر».

الوحدة الصوتية الصغرى Phonème

أصغر وحدة صوتية، وهي غير حاملة لأى معنى، وإنما من خلال امتزاجها بوحدات أخرى تبدأ في تكوين بعض الدوال والتمييز فيما بينهم. مثال: الذى يميز بين «فى» و«فم» هو الوحدات الصوتية «ى» و«م»، بينما يشتركان في الوحدة الصوتية «ف». ولكل لغة عدد محدود من الوحدات الصوتية (التي قد تفوق الحروف المدونة عدداً، ففي اللغة الفرنسية يوجد حوالى ٣٦ وحدة صوتية عدد الحروف الكتابية أقل).

الوحدة الجذرية Lexème

وحدة معجمية، حاملة للمعنى، لها بعدان: شكل ومحتوى. وهي أصغر إشارة غير نحوية. مثال: منزل - جميل. وتتميز هذه الوحدات بأنها غير محدودة العدد، مقابل الوحدات البنيوية المحدودة.

دلالة لفظية Sémantème

١ - فى مفهوم فاندريز، وعلى صعيد التعبير، تعادل الدلالة اللفظية وضع «الكلمة الكاملة»، أو الجزء المعجمي بالكلمة، أى حامل المعنى.

٢ - وطبقاً ليهالى، وعلى صعيد المحتوى، فإن الدلالة اللفظية هي قيمة الجزء المعجمي بالكلمة، أو وحدة المحتوى المقابلة لجذر الكلمة والوحدة الجذرية.

(ملاحظة: تخطى معظم اللغويين اليوم عن هذه التعريفات للدلالة اللفظية.)

٣ - أما بوتويه، فيقول إنه على صعيد المحتوى، تعدّ الدلالة اللفظية هي مجموعة وحدات دلالية مجردة، مكونة فقط من وحدات دلالية نوعية صغرى. فأما الوحدات الدلالية للمجردة، فهي مجموع الوحدات الدلالية الصغرى المكونة للوحدات الجذرية. وأما الوحدات الدلالية النوعية الصغرى، فهي الملامح الدلالية الصغرى التي تتيح لنا التمييز بين «كثيرى، مشمش، خوخ».

التناص Intertextualité

في بداية العشرينيات ذاع مفهوم التناص مع باخكتين، وارتكز في ذلك الحين على التحليل اللغوي للخطاب، ثم عاد وانتشر مجدداً في فرنسا مع ج كريستيفا. ويردنا هذا المفهوم الذى راج مع البنيوية الفرنسية في الستينيات إلى إشكالية «التعددية الخطابية» وتعددية الأصوات، طبقاً لمصطلحات تودورف.

وقد كان تصور ج. كريستيفا لتلك النظرية في بدايتها تصور طليعى. فقد اعتبرت النص مادة سيميائية متغيرة الشكل أقرب ما تكون لعملية إنتاجية ذات مستويين: مستوى ظاهر من ناحية، وبنية داخلية عميقة من ناحية أخرى. وتتمثل تلك الإنتاجية مجازاً كفضاء تخترقه عبارات متعددة المعانى بحيث يصعب تحديد دلالاتها بدقة. ومن هنا بدأت إشكالية تحديد تعريف لهذا المنتج المتمثل في النص المتولد ذاتياً، حينما يمثل مجال تلتقى فيه وتتداخل مختلف النظم ذات الدلالة، كما قالت كريستيفا عام ١٩٦٨.

ولعل من الطبيعي أن يحتفظ كل نص بعلاقات تضمينية مع النص الداخلى، ولكن هذا الأمر أوقع رولان بارت في مأزق. ففي كتابه s/z الصادر عام ١٩٧٠، وضع افتراضاً حدسياً مؤنثاً أن ما يحكم التداخل النصي هو لا محدودية تكراره، أى أنه يمتد امتداداً غير محدود لن تجدى معه بالضرورة أى محاولة لاكتشاف سبيل للخروج منه أو لفصله معرفياً، لأنه يرد بلا نهاية لكل ما قرئ أو كتب من قبل. وهذا تصور قاصر للتناص، لأنه وإن تناول الإشكاليات الأكثر

تعقيداً إلا أنه لا يوضحها، لا سيما من خلال منظور الحوارية الكرنفالية «لباخكتين» الذى يركز على البديهية الحسية للإشارة بما فيها من فطرية، أو على أنماط انفعالية متعلقة «بمتعة النص».

وتجدر الإشارة من ناحية أخرى، إلى أن التداخل النصي يستمد وجوده من خلال تمثله سواء على المستوى الظاهر أو على المستوى العميق الذى تتصاعد من داخله الأبنية حتى تظهر على السطح في صورة نص. ولن يستطيع دراسته والتحقق من المبادئ التى يقوم عليها إلا فى ظل وجود نص منطقي.

وترفض اليوم الدراسات الحديثة استخدام مفهوم التداخل النصي بهذا المعنى غير المحدد من حيث إنه نصية توسعية لا متناهية يتولد عنها علاقات عدة متشابكة. فمن فرط حرصهم على استجلاء الأثر الذى تخلفه قراءة مثل هذه النصوص، يلجأ أغلب الباحثين من خلال معرفتهم بالنص، إلى دراسة التداخل النصي لتبين نقاط اتصاله بالنص الأصلي من عدمها وهم يأخذون بالضرورة فى الاعتبار النظام النصوى والصغرى للنص المتداخل. ومن هنا يتأكد أن الأساليب المنهجية المستخدمة هي أساليب عقلانية نظرية افتراضية غير بديهية تعتمد على معرفة ذاتية داخلية، وتطبق على مجمل الخطاب الذى يتعدى التداخل النصي. ويرى ريفايتر أن تلك النظريات التى تفترض وجود بنية ما تربط بين النصوص، ويتحقق من خلالها التناص تخالف بالضرورة التعريفات التى استلهمت من أعمال بارت. من ناحية أخرى، قام مفهوم النص الداخلى لدى جينيت عام ١٩٨٢ على فكرة التعالى النصي فى إطار بدائية مفتوحة.

وثمة بعد آخر فى إشكالية التناص يطرح من منظور سيميائى بنائى لا يزال يحمل بذور فكر سوسير وجيليمسلاف، يقوم على فك الشفرات بين المرسل والمتلقى كما قال جريماس عام ١٩٧٠، ويعتمد على فك شفرات النص من خلال المكونات التعبيرية والأسلوبية للتداخل النصي. ويتم هذا أولاً انطلاقاً من نقطة الدلالية، ثم تبدأ مرحلة إضفاء دلالة على القيم التى يفترض وجودها فى سياق النص. فإذا نظرنا للنص المتداخل

توليد كافة التركيبات النحوية المكونة لجمل
لغة من اللغات. هذه القواعد تخص كل جملة
بوصف بديوي خاص بها.

ولا يجب أن ننظر لهذه النوعية من
القواعد اللغوية على أنها نموذج نفس لغوي
أي أنها تمثيل لما يدور في عقلنا حينما
نتحدث. وإنما يمكننا أن نقارنها ببرنامج
للكمبيوتر يتضمن تعليمات تسمى قواعد،
تمكننا من تكوين وتحليل كافة التعبيرات
والتركيبات النحوية الخاصة بلغة.

أما بالنسبة لشومسكي (١٩٦٥-١٩٦٧)
فهذا البرنامج يبدأ أولاً ببعض الاختيارات
الخاصة بالناحية النحوية التركيبية للجملة، ثم
يحدد بعد ذلك مضمونها الدلالي. بيد أنه من
المبث أن نعتقد أن الأمور تحدث على هذا
النحو حينما نتحدث.

ويتألف النحو التوليدي عند شومسكي
من:

«مكون نحوي تركيبية، وهو العنصر
الأساسي للنموذج الذي يطرحه. وهو يتضمن
جزئين:

— البنية الأساسية التي تولد الأبنية
العميقة.

— التحولات، التي تولد الأبنية السطحية،
انطلاقاً من الأبنية العميقة.

وتتكون البنية الأساسية من جزئين:

— المكون الفئوي، ويحدد الفئات النحوية
والأبنية التركيبية.

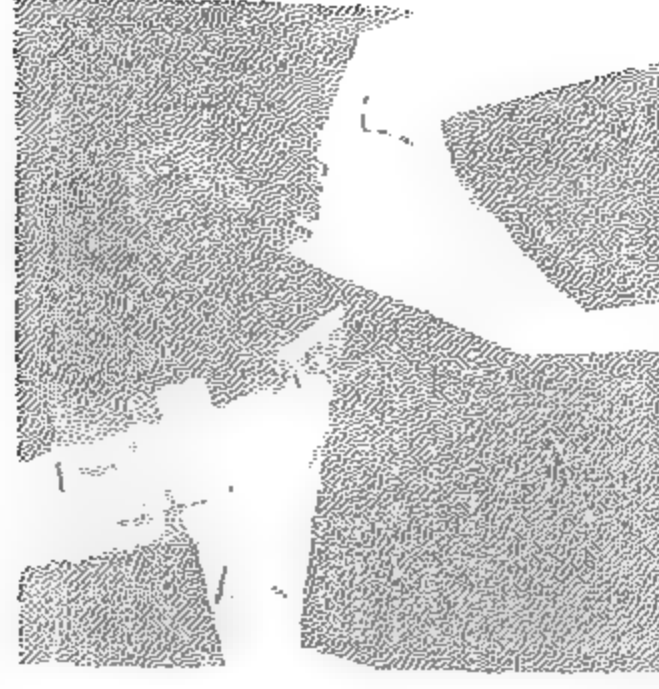
— المفردات اللغوية، وتتألف من «مدخل»
أي كلمات. كل مدخل من هذه المدخل له
خصائصه الصوتية والتركيبية والدلالية.

أما المكونات الدلالية والصوتية والتي
تختلف عن قواعد إعادة السياغة، هي
مكونات تفسيرية.

فالمكون الدلالي يتيح فرصة اضفاء
معنى على الأبنية العميقة.

أما المكون الصوتي فيعطى شكلاً صوتياً
لبنية السطح.

وما زالت العملية التوليدية مجرد فرض
أولى كما جاء في كتابات بوردرون. إذ أنه
يمكن مقابلة هذا النموذج بأخر مؤلف من
عناصر أولية. ولكن لا أحد يضمن أن يكون
هذا النموذج الأخير هو الأفضل على أية حال



تأسيس للمصطلح

الشيء هو إعطاء معادل دلالي له. ونحن
نعتبر أكثر طولاً هو التعريف، أما الدلالة
حاملة المعنى فهي مجرد تسمية. وتتم هذه
للتعاملية من خلال تكرار كل المكونات
الدلالية التي يشتمل عليها الشيء المعرف.
وبما أن المعرف أقل طولاً من التعريف
فيمكننا أن نقول إنه نظام دلالي طبيعي، غير
موجود بالضرورة في النص كما في حالة
الكلمات المتقاطعة والنصوص الأسطورية
على سبيل المثال. ونحن نعتمد في قراءتها
على تبين الوحدات المجردة التي تنتشر في
أرجاء النص من خلال شبكة الوحدات
التكرارية الدلالية. وما يسرى على الوحدات
الدلالية المجردة يسرى أيضاً على الوحدات
الصوتية والحروف والوحدات حاملة المعنى
التي تنتشر مكوناتها الصوتية أو حروفها في
النص. كما أن الحروف المنتشرة في النص
ممكن أن تكون كلمة من كلمات العنوان، أو
اسم المؤلف أو الشخص الذي يهدى إليه
العمل.

ومن ناحية أخرى هناك تكرارية
المحتوى، وتشكل من خلال الإسهاب في
استخدام الألفاظ ذات الطابع الدلالي في
الجميل. كما أن هناك ما يطلق عليه
جريماس اسم الفئات ولا يمكن دراستها إلا
من خلال تحليل النص. فكلمة غسالة على
سبيل المثال ممكن نعطى وحدات دلالية
مختلفة، بل متقابلة إذا ما ردت لفئة كائن
حي/ جماد. وسوف نتبين التكرارية الدلالية
لهذه الكلمة في النص إذا قلنا «مصابة بوعكة
صحية أو بعتل وبالتالي تتحدد الدلالة
المقصودة.

توليدي Generatif

في مفهوم روليه (١٩٦٩) تعد القواعد
التوليدية نظام يختص بالشكل، يمكننا من

من الناحية الصرفية تمثل لنا في صورة
سياق نصي مجازي أو كما يقول بيك، في
صورة عناصر غير متجانسة ليس من حيث
اللغة التعبيرية، وإنما سيميائياً، من حيث
ثنائية و تعددية مستوياتها داخل النص، أي
طبقاً للوظيفة التي يقوم بها على مستويات
تمثيلية مختلفة حسب ثقافة المتلقي. ولعله
من المفيد دراسة دور الفروق الثقافية
والاجتماعية للإنسان في عملية فقدان
المعرف، ومقارنة المعرفة الحديثة بالمعرفة
الشائعة المشتركة. ونستطيع إذن تبين أن ثمة
تفاعلاً بين المرسل والمتلقي يرتبط بالضرورة
بوجود سياقين معرفيين كلاهما مرجعته كما
يقول جريماس. سياق التداخل النصي وهو
خاص بالمرسل، والآخر يتعلق بتأويل هذا
التداخل ويقع على عاتق المتلقي. ومن هنا
تتضح لنا العلاقة بين مختلف مكونات
التداخل النصي، تصل للمتلقى من خلال
إشارات متعددة المعاني والمستويات، وتتماثل
على المستوى العميق فتولد عنها المعاني.

اللا دلالية Asémanticité

تعد الجملة لا دلالية حينما تفتقر لأي
تأويل دلالي ولأنها مرتبطة بالوصف،
فتستطيع أن تقول إنه كلما انفصل الوصف
عن المعطيات المستمدة من السياقات اللغوية
كلما زادت الجملة لا دلالية.

والتكرارية الدلالية لبعض التراكيب
التعبيرية هي التي تحقق للنص درجة من
المقبولية وتسهم في ترابطه فالنصوص
العبثية على سبيل المثال تفتقد تكرارية
دلالاتها.

التكرارية الدلالية isotopie

التكرارية الدلالية هي كل تكرار لوحدة
لغوية. سواء كانت جملة أو أقل أو أكثر.
وتتحقق من خلال مختلف مستويات النص.
فمن الناحية الصوتية، نلاحظها في التجانس
الصوتي والجناس والقافية. كما يمثل
الإسهاب بما فيه من تكرار للمعاني جانباً
آخر لها. أو على الصعيد الدلالي فتتمثل في
تشابه تعريفان لشيء، أو في تكرار وصف ما،
ومن هنا يمكن إجراء دراسة أسلوبية على
هذه الظاهرة. وقد تستعمل التكرارية للتأكيد
على أحد المعاني بالنص، فيكون لها في هذه
الحالة علة تعبيرية غائية. وتتفق التكرارية
وما نعرفه عن الجانب الطبيعي للغة. فتعريف

فعدم التبعية هي في نهاية الأمر علاقة لها نفس قوة علاقة التبعية.

وتقوم العملية التوليدية بوضعها الى لى على ثلاثة مبادئ مؤسدة:

- ثنائية التكوين من حيث هي دلالية تركيبية

- تدعيم المستويات (عميقة كانت أم سطحية) وتبديلها، الأمر الذي من شأنه جعل الانتقال من مستوى إلى مستوى تال ممكناً.

- اختيار مستوى أساسى تصبح كافة المستويات الأخرى بالقياس له مستويات افتراضية.

فعل اللغة Acte de Langage

تعرف اللغة من خلال الخطاب أو القول. ويقوم تحليل اللغة على تبين مدى كفاءة التعبير بالكلمات من خلال التمييز بين مكونات الخطاب كما تتضمنها قواعد توليد العبارات. ويختلف المنظور السيميائي لفعل اللغة عن طرق التداول الأخرى التي تعتمد على ظاهر الخطاب، يعتبر فعل اللغة هو الأداة الفعالة لتوصيل ما جاء بالخطاب. أما تعريف أنماط اللغة فيرتكز على نظرية ضمنية وقصدية للمتحدث، وهو ما يصعب الأخذ به في النواحي السيميائية.

الفعل Action

ترتكز السيميائية، شأنها في ذلك شأن كافة الدراسات التحليلية للنظم الدلالية، على نظرية تصورية للفعل تمكنها من إعادة تكوين نظامه الداخلى انطلاقاً من مستواه الخارجى. وانطلاقاً من هذا المنظور، تكون نظرية تصور الفعل هي أحد الدعائم التي ترتكز عليها النظرية السيميائية. ولا تقوم نظرية تصور الفعل على التعددية التعبيرية أو على الفضاء الزمني للفعل سواء كان منطوق أو بدنى أو تقي. ولكن بما أنها ترتكز على ما يسميه بياجيه بـ «الترتيب العام للأفعال» فهي تختص بالمستوى السيميائي السردى أى بالبديهة «السيميا-سردية» سواء على المستوى السطحي الظاهر. وبالتالي يمكننا القول أن أشكال الفعل متعددة قبل أن تتجسد في عالم الزمان والمكان من خلال نظرية تصور الفعل. وكى نتمكن من وضع نظرية تصورية للفعل فطيناً أن نأخذ في اعتباره أن

هو سبيل قد ميز بين التعددية الشكلية التي تتناول الشكل العام للفعل، والتعددية التي اتخذت شكلاً مادياً، أى الخاصة بأشكال الفعل.

والبرنامج السردى هو النموذج المرجعى لبناء شكل الفعل وتنسيقه، على اعتبار أنه نموذج تغير الحال. ويحتوى النموذج السردى، الذى يعد تحولاً تدريجياً بين حالة أصلية وأخرى نهائية، على حركة داخلية محددة يمكن حصرها في ثمانى صور بسيطة من صور الفعل تتم من خلال البرنامج السردى. وهى قد تكون مثبتة في حالة حدوث الفعل، أو منفية في حالة غياب الفعل.

أما التحول الذى يتم من الحالة الأصلية إلى الحالة النهائية، فهو إما ديناميكياً أو ساكناً فهناك تحولات ديناميكية تقوم على علاقة ارتباطية تبعية مثبتة أو منفية، تربط بين تغيرات الحالة، سواء كانت متحققة أو في طريقها للتحقق. وهناك ساكنة تقوم كذلك على علاقة ارتباطية تبعية مثبتة أو منفية، ولكنها تعبر عن عدم التغير، أى على استمرار الحال على ما هو عليه سواء، كان متحققاً أو في سبيله إلى التحقق.

وبهذا يكون لدينا ثمانية صور بسيطة للفعل، أربعة من بينها تعبر عن بقاء حالة متحققة أو في سبيلها للتحقق، وأربعة أخرى تعبر عن خلق أو ظهور حالة متحققة أو في سبيلها للتحقق. وتستند تلك الأشكال الثمانية مجتمعة، بشرط أن تجتمع، الديناميكية الداخلية للبرنامج السردى كنموذج لتغير حال من الأحوال. وإلغاء أى من الأشكال الثمانية يلغى للنظام بأكمله بسبب انعدام تجانسه.

ومن خلال هذه الأشكال الثمانية، يصبح بالإمكان وضع مجموعة كاملة من التصورات، تصنع صور تفاعلية بسيطة، تجتمع على وجود حدثين مستقلين من حيث الشكل، مرتبطين من حيث القصد. تلك الصور التفاعلية البسيطة تنقسم بدورها إلى ثمانى تصورات مختلفة، لكل منها قوانينها التى تحكمها بصورة دقيقة وظاهرة. فبفضل تلك التصورات يمكن أن نصف للبديهة الجذلية المتبادلة بين الشخصيات في إطار تواصلهم.

ومن خلال هذه الأشكال الثمانية البسيطة، نأتى للخطوة التالية، التى تتمثل في إمكانية بناء أشكال مركبة تعتمد على

برنامجين سرديين. وهى تصورات متباينة تصنع أشكالاً مركبة بين موضوعين مستقلين مرتبطين من حيث قصدهما، تظهر مختلف عمليات اتخاذ القرار وبرمجة الأحداث أو الشخصيات بغية تحقيق هدف ما، وتجلي كذلك مختلف صور الاستراتيجيات، والاستراتيجيات المضادة، والحيل والخدع وخلافه. كذلك، يمكن بفضل تلك الأشكال الثمانية البسيطة وضع صور مختلفة لتبعية موضوع آخر.

وإذا أخذنا في الاعتبار أن هناك فارقاً بين البرنامج السردى الأساسى والبرامج السردية المكونة للبرنامج الأساسى، لأمكنا القول بأن أشكال الفعل هي حاملة النظم التعبيرية، مركبة كانت أم بسيطة. فإذا كانت مركبة، يكون هناك فعل بالمعنى الحقيقي للكلمة، أما إذا كانت بسيطة فسيكون ثمة حدث يشكل فعل.

ويتيح لنا هذا هذا التمييز وصف كيفية الوصول لأحد الأهداف، وكأننا بخط يبدأ من وضع أصلى ويتفرع إلى أوضاع وسيطة قبل أن يصل إلى وضعه النهائى. وهو يوضح من ناحية ما فعله الفاعل بالفعل، ويبين من ناحية أخرى الأحداث أو الأفعال الممكنة التى يمكن أن تترافق مع هذا الفعل.

بما أن النظرية «السيميا-سردية» للفعل تعدد وتكشف تعددية أشكال الفعل، فيمكننا استخدامها لتحليل التراكيب التعبيرية الشفهية أو غير الشفهية، وكذلك الأنشطة المتعلقة بالجسد.

والى جانب التمييز بين أشكال الفعل العامة والخاصة، يغطى «علم رموز الأفعال» كذلك مستويين مختلفين، أحدهما يقع على المستوى السيميائي السردى، والآخر على المستوى الخطابى المتعلق بالفضاء الزمنى لأشخاص محددين. فى الحالة الأولى تكون سيميائية الحدث، التى تصنع تصورات لأشكال الفعل البسيطة أو المركبة أو التفاعلية، سيميائية تستكشف العقلية التى تهرمج الموضوع. أما فى الحالة الثانية، فهى تصنع سيناريو، يقوم بصنع أفعال وتفاعلات شخص أو أكثر. وهى تبرز مختلف الممارسات الاجتماعية أو الإنسانية أو الأحوال المصطنعة.

ظهر هذا العام بالولايات المتحدة في الستينيات على يد كل من ويليم لايف وجون جامبرز ودل هايمس. وقد استفاد من اسهامات بعض التيارات الفكرية الخاصة بعلم الاجتماع مثل مسألة التفاعلية المتبادلة^(١) لارفينج جوفمان، وكذلك منهجية البحث في أصول السلالات البشرية. ويقوم هذا على دراسة اللغة في سياقها الاجتماعي، من خلال اللغة الواقعية وليس عن طريق المعطيات القائمة على الاستبطان. وقد ارتكز على ثلاثة محاور رئيسية هي:

- البدائل اللغوية الاجتماعية.

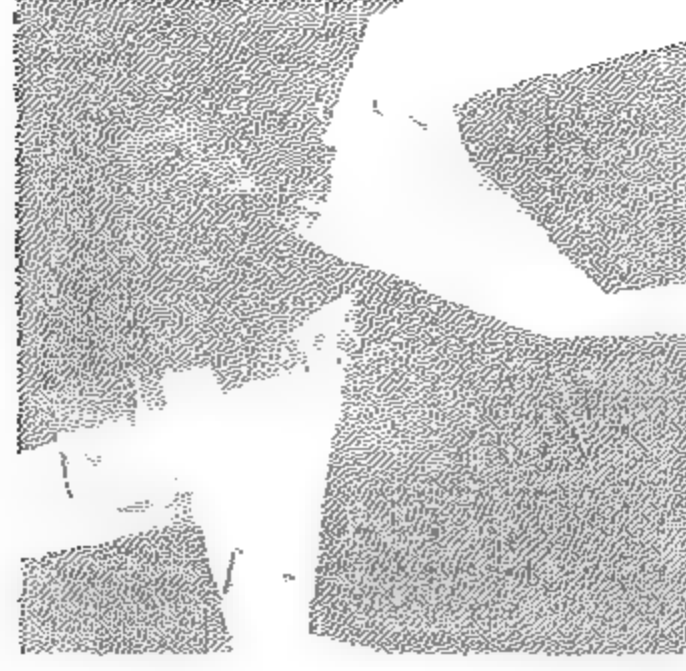
- العادات التخاطبية للسلالات البشرية.

- علم اجتماع اللغة التفاعلي أو التفسيري.

أولاً - البدائل اللغوية الاجتماعية:
أرسى ويليم لايف مبادئ هذه الدراسة التي تقوم على أساس عدم تجانس اللغة، خلافاً لرأى شومسكى، الذي أراد وصف مدى كفاءة المتحدث - المستمع، النموذجي وسط جماعة متجانسة، وارتكز في وصفه على أحكام قواعد اللغة. وبما أن هذا الفرع يهتم باللغة الشفهية (المنطوقة) كما تستخدمها جماعة لغوية ما، فلا يمكن أن يفترض تجانس أبنية قواعد اللغة. وهو يهتم بكل ما هو متغير ومتنوع في اللغة ويبحث الأسس الاجتماعية لتلك البدائل.

وقد وضعت هذه الدراسة وصفاً لجميع البدائل التي تم التوصل إليها ولا ترجع لأسباب فردية بحتة. وأظهرت أن ثمة اختلافات اجتماعية، بسبب تنوع واختلاف المستويات الطبقية، فكل مستوى له لغته وأسلوبه الخاص. ويتضح هذا الأمر حينما يختلف المستوى اللغوي للمتحدث، فينتقل من المستوى الرسمي إلى المستوى الدارج. كذلك أظهرت تلك الدراسة أن ثمة اختلاف واجب الحدوث لدى المتحدث حينما يستخدم أسلوباً معيناً. ويرجع هذا الاختلاف الواجب والملازم بالضرورة إلى الاختلاف الاجتماعي والأسلوبي للمتحدث. ويمكن استخلاصه من خلال دراسة عدم التجانس الداخلي الذي يحكم النظام ككل.

ويعتمد التحليل في هذا المجال على البدائل الاجتماعية اللغوية، أي أن العنصر



تأسيس للمصطلح

اللغوي يتأثر ويتغير تبعاً للمتغيرات الخارجة عن نطاق اللغة، مثل الطبقة الاجتماعية، والجنس والسن والمستوى اللغوي للمتحدث. ولتحديد هذه البدائل، يتم دراسة مختلف الأساليب والتنوعات التي يمكن أن نقول من خلالها «نفس الشيء». ثم نوضح العوامل الخارجة عن نطاق اللغة التي تحكم كل من هذه البدائل، ونجرى دراسة كمية على التوزيع الاجتماعي والأسلوبي للبدائل اللغوية. كما ندرس العوامل المؤثرة في اختيار هذه البدائل.

ونستطيع القول إن دراسة اللغة، وارتباطها بالمجتمع، لا تقف فقط عند حد دراسة العوامل الخارجة عن نطاق اللغة. فاللغة نظام متغير من داخله، كما أن البدائل اللغوية لا تدرس لذاتها وإنما للإسهام الذي يمكن أن تأتي به في مجال دراسة أبنية اللغة والمتغيرات اللغوية.

وقد اقترح لايف قواعد خاصة بالبدائل، حتى يتمكن من وصف الأبنية الاجتماعية التي تحكم عدم التجانس اللغوي، ومن ربط الحقائق المتعلقة بالبدائل بالقواعد النحوية للغة. وبالقياص للقواعد النحوية، تعد القواعد التي تحكم البدائل محدودة، وهي تسهم في تحديد السياقات البنائية واللغوية، والخارجة عن نطاق اللغة، التي قد تجعل ظهور أحد البدائل ممكناً. ويدخل التنوع اللغوي كذلك في إطار شكلية القواعد النحوية للغة. وكان شكل القواعد المتغيرة الذي وضعه كل من لايف وديفيد سائكوف وراء طرح قواعد نحوية موحدة لمجموعة اجتماعية واحدة مع تسجيل الاختلافات الاجتماعية والأسلوبية التي تقع في نطاق تلك المجموعة.

وقد أثار مفهوم القاعدة المتغيرة العديد

من المناقشات والجدل. وإعادة دراسته على يد بيرر انكروفيه على وجه التحديد، أدى إلى البحث عن نماذج لغوية من شأنها توضيح العلاقة بين البنية والبدل.

ويرتكز التحليل اللغوي الاجتماعي على معطيات يتم تجميعها بشكل منهجي. إذ يتعين أن تقوم دراسة البدائل على بحث اجتماعي محكم، بدءاً من اختيار مكان العينة، إلى دراسة كمية وكيفية للمعطيات. وغالباً ما يعقب هذه الدراسة الميدانية، بحث يتناول العادات اللغوية للسلالات البشرية. وقد أسهمت دراسة الجانب الاجتماعي، وتحليل الظروف التي تمت خلالها الملاحظة والمراقبة، في التغلب على ما أسماه لايف بالمفارقة التي يقع فيها الباحث: إذ كيف له أن يجمع معطيات طبيعية تلقائية، يكون شرط طبيعيتها وتلقائيتها هو عدم تواجده حينما يقال؟ وقد طرحت هذه المشكلة بشكل خاص حينما تصدى هذا العلم لدراسة اللغة الدارجة التي تستخدمها فئة من البشر في تعاملاتها اليومية. ولذا أخذ كمثال لغة السود الدارجة في منطقة «هارلم»، فما إن يشعر متحدثيها بأنهم تحت الملاحظة وتتلأشى آثارها ولا تصبح طبيعة خالصة. ولعل هذه المشكلة، كان لابد من تغيير تقنيات البحث، أو اللجوء إلى تجميع التفاعلات العادية.

وقد كانت هذه الدراسة وراء تحديث طرق تناول البدائل اللغوية من خلال تدميتها للمناهج البحثية، ولأدوات التحليل التي من شأنها إتاحة الفرصة لدراسة الدوافع الاجتماعية التي تؤدي إلى التغيرات اللغوية الجارية. ومن خلال الملاحظة المباشرة للتغيرات اللغوية، ثم التوصل إلى مؤشرات قبل أن تطفو إلى وعي المتحدث.

ونستطيع أن نتبين ثلاث مراحل للتغير اللغوي، تماثلها ثلاث مراحل للبدائل اللغوية، وهي مرحلة:

- الدلائل التي تتم بدون وعي تماماً، وتعد علامات سابقة تشير إلى التغيير.

- المؤشرات التي يمكن رصدها لكونها تتم عن وعي.

- اللازمة المصاحبة، والملازمة، لفئة اجتماعية.

قد كانت الدراسات اللغوية الاجتماعية التي ترصد التغيرات اللغوية وراء وصف اتجاه التغيير اللغوي، وتحديد مجموعات بشرية مسئولة عن نشر التغير اللغوي.

ثانياً - دراسة العادات التخاطبية للسلالات البشرية.

وتقوم على دراسة مقارنة بين أقوال تختص بها ثقافة من الثقافات أو مجتمع من المجتمعات. والهدف منها هو معرفة ما أسماء هييم بـ «الكفاءة التخاطبية»، أي مجموعة القواعد الاجتماعية التي تتيح استخدام القدرة النحوية استخداماً صحيحاً. وقد أظهرت عادات التخاطب لدى السلالات البشرية مدى تنوع الأداء الشفهي ووظائف القول الاجتماعية، وكذلك المعايير الاجتماعية والثقافية التي تحكم هذا القول. كما قامت بوصف الاستخدامات اللغوية لأعضاء مجموعة اجتماعية، وخصائص مواقف يمكن أن يحدث خلالها تخاطب.

ثالثاً - علم اجتماع اللغة التفاعلي أو التفسيري:

الذي يعد امتداداً لعادات السلالات البشرية في التخاطب. ويختص بإدخال الأبعاد النفسية والتفاعلية ضمن وقائع البدائل الاجتماعية. فالتنوع اللغوي الذي يتم أثناء تبادل الحوار، ليس مجرد مؤشر على السلوك الاجتماعي، وإنما هو أيضاً أحد مذابح التواصل المتاح للمتحدثين، يسهم في تفسير ما يحدث خلال التبادل الحوارى. وقد أبرزت أعمال جون كامبرز الوظائف التخاطبية للبدائل اللغوية. وأكدت على أن التغيرات الاجتماعية لا تتمثل فقط في الخطاب. ويرتبط وجود بدائل بأغراض تخاطبية خاصة، تعد مؤشرات ترشدنا وتوجهنا في تفسيرنا للقول.

ويدرس علم اجتماع اللغة التفاعلي الكيفية التي يتم بها ترسيخ القول في سياقات تجعل تفسير هذه الأقوال ممكناً. وهي محاولة لإرساء نظرية للسياق الذي يدور خلاله الحديث، من خلال التفاعل الذي يحدث بين المشاركين في حديث شفهي وغير شفهي في إطار سياق اجتماعي، يساعد على تفسير ما يقال.

ويدخل في تحديد خصائص السياق الشفهي الإيقاع والنغمة والبرة النحوية...، أما

في حالة الكتابة، فبأخذ في الاعتبار المفردات اللغوية والأبنية والتراكيب وخلافه. وقد ثبت، من خلال التحليل المفصل لتفاعلات تتم في سياقات بالأعمال المكتوبة أو المؤسسية، الدور الكبير الذي تلعبه هذه العوامل في حدوث سوء فهم عند التخاطب، فالفرق بين الثقافات هي في واقع الأمر تعبير عن الاختلاف في استخدام هذه الإشارات السياقية.

البديلات Variante

هي جميع الأشكال التي يمكن لوحدة ما أن تتخذها دون أن تتغير هويتها. فقد يختلف نطق ذات الوحدة الصوتية (فونيم)، تبعاً للجهة المتحدث أو أفروق ثقافية. كما أن بعض الوحدات البنيوية (مورفيم) قد تتطابق في المعنى وإن لم تتطابق في الشكل. ويمكننا تمييز نوعين من أنواع البدائل:

- نوع يحدده السياق، ويسمى «سياقي» أو «نسقي».

- ونوع مستقل عن السياق ويسمى «حر» (مثل نطق حرف الـ «ج» الذي يختلف من منطقة لأخرى، ومن بلد لبلد آخر).

المستوى اللغوي - Registre de la langue

تتضمن اللغة عدة مستويات تتيح لنفس المتحدث أو المتحدثين مختلفين التعبير عن ذات الشيء بطرق مختلفة فمع المتحدث بنفس اللغة، تختلف طرق ومستويات التعبير.

ويختلف المستوى اللغوي من مستخدم لمستخدم آخر لها. ويعتمد هذا التنوع على السياق الاجتماعي وعلى الشخص الذي يتم توجيه الحديث إليه.

وقد يختلف المستوى اللغوي عند الشخص ذاته، فقد يغير من مستواه اللغوي تبعاً للمواقف أو المستوى الشخص الذي يوجه إليه الحديث. فالمستوى اللغوي للشخص يختلف حينما يوجه الحديث لأسرته أو لصديقة أو لرئيسه في العمل أو لجمهور مستمعين.

ويمكن ملاحظة الفارق بين مختلف المستويات اللغوية من خلال:

- الصوتيات:

إذ يختلف النطق تبعاً لنوعية المستوى اللغوي للمتحدث، سواء كان دارجاً أو فصيحاً. كما أن هناك فروقاً في الصوت والنغمة والبرة بين الرجل والمرأة والطفل.

- المفردات المستخدمة:

وتشير بعض المعاجم إلى أن بعض المفردات فصحي أو دارجة. وترتبط المفردات ببدائل القول. ولكل شخص مفرداته التي تحدد المستوى اللغوي الذي يستخدمه أكثر من غيره من المستويات.

- البنية التركيبية:

إذ تختلف بنية الجملة وترتيب ورود الكلمات بها باختلاف المستوى اللغوي.

وهناك ثلاثة مستويات رئيسية للغة، وهي: المستوى الشائع، والمستوى الدارج، والمستوى الفصيح.

المعنى Topique

يقول هوكسيت أن المعنى هو الشيء الذي نتحدث عنه سواء كان شخصياً أو شيئاً نقول عنه شيء. فبصفة عامة، يعلن المتحدث عن المعنى، (ليلي، أو منزل) ثم يقول عنه شيء (سوف ترحل، أو جميل). وما يقال عن هذا الشخص أو هذا الشيء يعد «تعليقاً».

ويختلط أحياناً مفهوم «المعنى» في اللغات الأوروبية الشائعة بمفهوم «الموضوع»، كما يختلط مفهوم «التعليق» بمفهوم «الخبر». ويرجع تمييز مفهوم «الموضوع» - الخبر للتركيبية البنائية للجملة. أما المعنى أو التعليق، فيستعان بهما في مجال علم المنطق الصوري وعلم الدلالة.

والمعنى، هو المعلومة التي نعرفها عن الموقف أو المسألة التي نتحدث عنها، أما التعليق، فهو ما يضيف شيئاً جديداً أو معلومة إضافية.

بدائل المعطيات Allotopie

على المحور التركيبي، هو تكوّن للوحدة الدلالية المجردة يستبعد في نهاية الأمر لصالح دلالة بعينها. ورصد هذه البدائل يلعب دوراً كبيراً في العملية التفسيرية. ■

إعداد وترجمة : كاميليا صبحي

هامش

(١) هي نظرية تفسر صلة النفس بالجسم وتقول بالتأثير المتبادل بينهما في التركيب الإنساني، وإن كانا مستقلين في الجوهر.



المراجعات

٧٦ جدل الذات والإنكسار في «الحب في المنفى»، عبدالرحمن ابو عوف.

٨٨ «يتبين العطش» لا تصلح للنقد، بدر الديب. ٩٠ الخطاب الراوئي ما بعد

الاستيطان - قراءة في «دنقلة» و«أجنحة الفجار»، ماري تريبز عبد المسيح.



لوحة للفنان ياسر شعاعه

جدل الذات.. والإنكسار

ف في أفق الفضاء الروائي المتقن والمحكم البناء للرواية الفاتنة والمثيرة للجدل (الحب في المنفى) للروائي بهاء طاهر، تتحرك الأحداث والوقائع وتتلاقى وتتصادم وتتفرق الشخصيات وتتحدد وتتشكل مصائرهم في سياق تصاعد الأحداث السياسية العالمية والعربية والمصرية بشكل مأساوي.

إنها رواية مخاتلة لا تقدم المعطى السياسي والهم العام وجدل التاريخ بشكل جاهز تام الصنع بل عبر صور مركبة ومتداخلة ومكثفة لها قانونها الخاص ودفورها الوجداني الإنساني وحميمية الرغبات المحبطة في التواصل.

وتلك خصائص وسمات رواية بهاء طاهر كطليلة واعية لجيل كتاب الستينيات بكل ما شكل هويتهم وهمومهم وزييتهم التي تمازجت وتشكلت مع صعود ثورة يوليو ١٩٥٢ بقيادة عبدالناصر وانكسارها بهزيمة يونيو ١٩٦٧ والانقلاب على كل مكتسباتها التقدمية منذ أوائل السبعينيات بانتصار الثورة المضادة بقيادة السادات وما أعقبها من انهيارات في بيئة المجتمع وسياساته الخارجية من صلح ومهادنة واستعداد للسلام مع العدو الإسرائيلي والتبعية للدولار والدور الأمريكي المهيمن على المنطقة بعد حرب الخليج، وسبق أن اقترب بهاء طاهر من

دوامتها وصورها وناقشها بقدرات فنية وبلغة شاعرية وحساسية جديدة للكتابة الروائية وآلياتها السردية المعاصرة ولغتها السهلة المعذبة المتدفقة والمثقلة بأفانين الحكى والصورة والرمز والمجاز وذلك في روايته (شرق النخيل) و(قالت منحنى).

إن القانون الجمالي الذي يحكم مسار وتوجهات بنية النص الروائي هنا هو أنشودة الرثاء الحزينة المكثفة المتناغمة الطويلة لانكسار البطل الرئيسى.. الرواية الأولى المهاجر أو المنفى بمعنى أدق في إحدى المدن الأوروبية التي تشتهر بحيادها وسط أطراف غليان الصراع العالمي، هو صحفي ناصري شديد الإيمان بعبدالناصر وثورته ومبادئه، يقتات الآن أحلام المجد لصعود وانتصارات الثورة الناصرية وصعود نجمه الصحفي معها حتى وصل إلى منصب نائب رئيس التحرير الآن هو مجرد مراسل صحفي زائد عن الحاجة لا يلتفت إليه ولا تنشر رسائله الصحفية.. هذا الانكسار على المستوى السياسي العام يلتقي بانكسار على مستوى خاص وشخصي فهو مريض متعب ومطلق وأب يتآكل قلبه قلقاً على حياة ومصير بخليه في مصر الساداتية مع أمهما (منار).

ويسترجع في أسى وغربة كيف بدأت علاقته وحببه وزواجه من (منار) ثم يهتار

في تحديد بداية الخلاف وتحولاته والذي أدى إلى هذا الانفصال القائم البارد اللعين.

يقول الرواية في إحباط موهن أيامها كنت أقرأ ساطع الحصري والقوميين العرب وأعتقد مع عبدالناصر أن دولتنا الكبيرة ستقوم غداً، وعلمت فوق رأسى بالفعل في صالة التحرير الكبيرة التي تضمنت تلك العبارة من خطابه الشهير يوم الوحدة مع سوريا «دولة عظمى تحمى ولا تهتد، تصون ولا تبده، كتبها لى خطاط الصحيفة بخط كوفي جميل ووضعها تحت خريطة الوطن الكبير».

ولكنه أيضاً يعترف [أدرك بصفاء كامل.. أن تشبني بحلم عبدالناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي هشت مقتنعا به، بل كان أيضاً تشبناً بحلمى الشخصى.. بأيام النجاح والمجد والوصول].

ويبلغ به القلق والأرق حداً فيقول لنفسه كيف يمكن أن يأتي اليوم وأنت تعذب نفسك بهذه الأفكار؟ لم لا تذكر بدلاً من ذلك الأشياء الحسنة التي فعلتها؟.. لم لا تفكر مثلاً في أنك صمد مت على أن تعلن فقرك وعانى أن تقهر ندى داخلك إحساس المهانة بسبب هذا الفقر؟ لم تعمل مثلاً آخرين تعرفهم يقضون عمرهم في محاولة الهرب من أسرهم الفقيرة وفي إلقاء نساقتهم المتواصلة؟ لم لا تذكر ما قلته لما جاء رئيسك في العمل برفقة تأييد للرئيس؟.. الرئيس معك بأك وبمعرفتك أنك

فى «الحب فى المنفى»

عبدالرحمن أبو عوف

جدل الذات والانكسار في الحب في الهولندي

صاحب قلم اكتب افتتاحية ضد مراكز القوى وصرفته بأدب قائلًا لن أرسل برقية ولن أكتب افتتاحية، كنت تعرف أنه سينقل ذلك وأردت أن ينقله، لم تقل خطبة عصماء ولكنك أردت فقط أن يعرفوا أنك لست للبيع فعرفوا ودفعت الثمن ولم لا تتذكر أنك حاربت السقوط بعد أن تركتك «مناره» أنك حاربت أن تنهار أمام مهانة الحب المغذول؟ أنك رفضت أن تشكو وأن تتاجر بجراحك؟ أنك حاولت في كل الظروف أن تتجسس من السقوط في بحر الرثاء لحالك ثم أن تجعل من هذا مبررًا لكل سقوط؟

غير أننا وقبل أن تتابع ونرصد أزمة وإشكالية (البطل... الراوية) وكيف يتعامل مع متغيرات البيئة والأحداث والتعرف على شخصيات أجنبية ومصرية ويتشكل مصيره وسلوكياته برود أفعالها، لا يمكن إلا أن نتساءل عن موضوعية وصديق الانتماء السياسي الذي قدمه الروائي بشكل عام ومكمل السياق والحبكة دون تعقد وتركيب هوية وإشكاليات نموذج البطل السياسي إنه هذا نمط الناصري الجاهز التام الصنع لا نعرف عن تاريخه قبل الثورة شيئًا معددا.. صحيح أن هذا النمط الذي ظهر مع بداية وصعود الثورة موجود في الفضاء السياسي لتلك الفترة القلقة المضطربة إلا أنه نموذج هش المعتقدات والممارسة وهو موجود بشكل شائع في الحقل الصحفي الذي كان مكرسًا إعلاميًا لشمولية التوجه الناصري والقريب من الدعاية أكثر من التحليل والإقناع الملحق القائم على رؤية سياسية ذات نسق متناغم.

هذا النموذج المسطح المصطنع للنمط السياسي ما أصرع ما ينكسر ويقع فريسة الإحباط والاضطراب عند اختفاء ورحيل الزعيم والانقلاب على مشروعه للنهضة ولعله يمس أزمة الناصريين ككل الذين لم يتمرسوا على العمل السياسي وسط الجماهير في حزب له معتقداته ومذهبيته وقواعده التنظيمية بل كانوا رومانسيين حالمين تعبدوا

على أن يفكر ويقرر ويتصرف وينهزم بالنيابة عنهم الزعيم الأروحد بوصايته البونابارتية على الشعب وسوف نجد نفس التسطح في رسم شخصية نموذج للسياسي الشيوعي (إبراهيم المحلاوي) الذي قدمه الكاتب كبوق للنمط مصطنع من الشيوعيين المصريين سمع عنهم الكاتب أو قرأ دون معرفة جدلية بتعدد صراعات واختلافات الحركة الشيوعية المصرية ربما ليقيم تقابلًا روائيًا لحبكة تقليدية بين الناصري والشيوعي في الاختلافات حول توجهات عبدالناصر كما حدث حول بيان ٣٠ مارس مثلاً، وهل كنا نحتاج لكي يتم الإقناع بهذه ازدواجية التبريرية الملفقة للإحباط على المستوى الخاص والحياتي العاطفي لكل من النموذج الناصري والشيوعي وإلى التبرير الساذج لطفولتها ونشأتها التطبيقية لكي يتم ويقع الانتماء السياسي سواء لعبدالناصر أو الشيوعيين من أجل حلم العدالة والتقدم.

إن إحباط الراوية الأول الناصري مع زوجته والذي انتهى بالطلاق يتبدى أمرًا معقدًا، فرغم أنه كان أفقر واحد بين المحريين الذين تمزوا الزوج منها لما جاءت لتعمل في الصحيفة إلا أنها أحبته وأحبها وإلا فلم تزوجا، وبدأت الخلافات والمشاكل الصغيرة غير أن أهمها فقدانها السيولة على الطقلين ربما لأنه كان معظم وقته في الخارج إما في الصحيفة أو في الاتحاد الاشتراكي أو في مهام صحيفته في الداخل أو في الخارج (فلماذا لم يكن من حقها هي أيضًا أن تفعل مثلك؟) وعندما يسأله (إبراهيم) عن السبب الأساسي في انفصاله عن (منار) لا يعرف كيف يحدد السبب [لكننا عشنا معًا سنين

طويلة وقبلنا الحياة كما هي، لم نتوقع منها أن تعطينا ما تعجز عنه، ومع ذلك فإن النهاية في ذهني ضباب كامل، ألغام تنفجر في الظلام، مشاجرات وإهانات متبادلة وصلاح مؤقت وعتاب على ما كل يوم ما حدث في الماضي وتعهيدات للمستقبل قبل أن ينفجر لغم جديد ويرجع كل شيء إلى أوله دون أن نعرف السبب فكرت كثيرًا لكم فكرت - قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لي في العمل لم تكن تفصلني غير خطوة عن رئاسة التحرير ثم جاء السادات فضاع كل شيء وأصبحت المستشار الذي لا يستشيريه أحد، ولكن (منار) لم تكن بهذا الضعيف لتتخلى عني لذلك السبب، كانت لها مبادئ].

أيًا كان السبب الأول للخلاف فقد تحطمت حياته الزوجية مع تحطم آماله في الثورة وأصبح عجزًا مهجورًا مغتربًا يتأكل قلبه على مصير ابنه الذي بدأ يقترب بفكره وسلوكه من تيار الأصولية الإسلامية وابنته المحتاجة لرعاية ومراقبة وهي في عمر المراهقة وتطلعاتها البريئة بل إن زوجته ارتدت العجاب وأصبحت تكتب ما يتكيف مع تيار الأصولية الإسلامية.

في مقابل هذا الإحباط والانكسار الذي يعانيه الراوية الأول الناصري يقيم الكاتب تعادلًا مصطنعًا لإحباط آخر يعاني منه (إبراهيم المحلاوي) النمط الشيوعي يصل به إلى حد العقم الجنسي عندما سلمت (برجيت) نفسها له ففشل فشلاً مروعاً. (إبراهيم المحلاوي) أيضًا تحطمت علاقته (بشادية) الرشيق الجميلة أجمل المحررات أحبته وأحبها وظلت (شادية) ودية له في سنوات الاعتقال وصدت محاولات كثيرة للتقرب منها، بل قبلت الاضطهاد الذي أصابها في الصحيفة باعتبارها صديقة لأحد (أعداء الثورة) كما كان يقال أيامها، ولكن فور خروج (إبراهيم) من المعتقل انقطعت العلاقة بينهما، ولم يعط (إبراهيم) أي تفسير لما حدث.

ويقيم الكاتب ثنائية أخرى عن طفولة كلا النموذجين الناصري والشيوعي ليبرر انتماءهما السياسي.. يقيّمها بشكل سيئ مصمم وعقلاني ليس للثقافة التي تتميز بها الحياة أي مبرر لها .

فالرواية الناصري، كانت طفولته فقيرة معدمة فأبوه كان فرأشاً في المدرسة وهو لا يستطيع أن يهرب حتى الآن من عيني هذا الطفل المسحوق لكم مرة تشاجرت مع التلاميذ الذين أهانوني بسبب أبي؟ كم مرة ضربتهم وضربوني وأسليت دماءهم وأسألوا دمي دون أن أجسر مرة واحدة أن أبوح لأبي بسبب جروحي؟ وكما بالغت في الفخر به بعد ذلك في الصحيفة وفي الاتحاد الاشتراكي وأمام (منار) أول ما تعارفنا! أحكى للجميع عن أبي فرأش المدرسة الذي قتر على نفسه وأدخّر الملايم والقروش لكي يعلمني في الجامعة. ولكن هل شفت تلك الخطب الكبيرة الجروح الأولى؟ هل أزلت المهانة؟ ربما عندما كان الرئيس واحداً منا، نحن أبناء الفقراء، وعندما انحاز إلينا، عندما لم يكن الفقر عاراً، ولكن ألم أشعر بالعار القديم نفسه عندما كان على أن أملاً، كشف الأسرة، وأذكر مهنة الأب والجد يوم فكر (خالد) بعد الثانوية العامة أن يدخل الكلية العربية، فما الداعي إذن إلى التظاهر؟ ما الداعي إلى الكذب؟ انتهت جنة الفقراء، لم توجد يوماً جنة الفقراء، كانت تلك أيضاً كذبة يجب أن ننساها.

وفي مقابلة لطفولة (إبراهيم) الدمط الشيوعي نجد أنها شقية أيضاً ولكنها تعاسة وشقاء المرتتهن [أسأل نفسي كثيراً في هذه الأيام، ما هي تلك المصادفات التي تتحكم فينا وتصنعها؟ هل كان من الضروري حقاً أن أولد ابناً لملك الأرض في القرية؟ وهل كان من الضروري أن يملأ أبي البيت بالكتب التي يقتنيها ويجدها ويطلع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتاباً، ثم يترك لي أنا هم القراءة منذ تعلمت القراءة؟ ماذا لو أن شيئاً من ذلك لم يحدث؟

هل كانت حياتي ستفسد من أولها؟ هل كانت عيني ستقع على العطب في كل شيء؟ لماذا لم أستمع بهذه الحياة مثلاً يستمتع بها كل إنسان؟ كان حزنه الأول في طفولته هو رؤية أبيه يخون أمه، أما السبب الرئيسي لدافع الانتماء للمقهورين والفقراء فهو لما كان يشقيني هو الظلم لا العقد الوهمية. ما أشقاني مع أمي هو نفسه ما عذبني حين كنت أرى أبي ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك، أقصد عندما كبرت قليلاً، وعندما رأيتهم يغالطون الفلاحين في وزن القطن وفي عمليات الحساب الصغيرة. كنت في آخر أيام المدرسة الابتدائية أوائل أيام المدرسة الثانوية، من أيامها بدأت أقرأ وأفهم، وبدأت الأسئلة تدور في رأسي. تلك الأسئلة التي عذبني بعد ذلك طول العمر.. وظننت أن الوكيل أخطأ عندما حسب قناطير القطن الثلاثة على الميزان قنطارين ونصف فقلت بصوت مرتفع (بل ثلاثة قناطير) وكان الفلاح يقف في أول الصف منكشاً ومطرقاً يراقب قطره الذي يتسارع في الميزان كذبحة. فلما نطقت بكلمتي صرخ (ثلاثة قناطير يا حضرة الوكيل.. البك الصغير حكم) لكن أبي الذي كان يراقب الأمور من بعيد نظر إلى غاضباً وقال: أنت يا ولد.. ما الذي يجعلك تقف هنا في الغبار؟ ارجع حالاً إلى البيت، ويومها أخذني إلى القاهرة ووضعني هناك في مدرسة داخلية.

هذه الازدواجية المكررة قصداً عن الإحباط والانكسار الخاص كمواز ومكرس للإحباط والانكسار العام. كذلك التبشير الساذج الآلي الميكانيكي عن طفولة كل من النموذج الناصري والشيوعي والذي دفعهما للانتماء السياسي، فالناصرى يجب أن يصبح ابناً لفرأش المدرسة الفقير في أسفل السلم الطبقي ليؤمن بعد ذلك بعهده الناصر المنتمى للفقراء، والشيوعي يجب أن يخون أبوه أمه ويستغل الفلاحين وهو من كبار الملاك في حين أن الانتماء السياسي يتشكل وينضج عبر تعقيدات حياتية وفكرية وثقافية وإرادية

وخبرات بالممارسة للنشاط العام في المجتمع وتحولاته التطبيقية، ونبتعد عن كل هذه التبشيرات المصطنعة التقليدية وهذا ما يعرفه كل من اتخذ موقفاً منتقياً وأصبح مناضلاً سياسياً من جدل عملية الصراع الطبقي في المجتمع وفي خصوصية مصر بالذات. إننا هنا نجد مفهومات الكاتب النظرية الفوقية المغالية وهي تفسد بناء سياق الشخصية الروائية ودوافع سلوكها النفسية والعقلية وبالتالي مصيرها الآتي في تشكيل الأحداث والوقائع كما ستتابع المسار الروائي بعد ذلك، ويتجلى مسلسل الإحباط والانكسار بشكل أكثر تعقيداً وعلى فضاء إنساني وعالمي يمس أكثر من مكان في العالم هي أزمة (برجيت شيفر) التي أحبها وعشقها الروائي الناصري في الغربة أو المنفى، رغم فارق السن بينهما.

هي ابنة محام نمسوى حارب وانهزم مع د. مولر في جبهة الجمهوريين الديمقراطيين في إسبانيا ضد فاشية فرانكو والملكيين وهو الآن لم يكن حظه مع القانون أفضل من الحرب، كل ما حدث هو أن أصحاب القضايا المهمة التي تحقق مكاسب كبيرة أصبحوا يتجنبونه ثم قاطعوه بالفعل وهاهو الآن بعد كل الستين التي عملها يعيش في المنزل الذي ورثه عن أبيه لا يملك غير معاش الشيوخوخة الضئيل وإعانة صغيرة من النقابة.

و(برجيت) تحمل منذ طفولتها مرارة اكتشاف علاقة د. مولر بأبها المريضة من وراء ظهر أبيها لذلك فهي تكن مشاعر احتقار وكراهية وغضب (مولر).

وقد تعرفت على طالب إفريقي يدرس في النمسا هو (ألبرت) لم يكن أقدر الطلبة السود على الرفض بل على العكس كان أكثرهم اهتماماً بالدراسة وكان لديه همه الخاص فهو لا يعرف متى سيعود إلى بلده، كان هارباً من النظام في بلده ومطارداً منه. لا يعرف كيف سينتهي كابوس ذلك الحكم الجاثم هناك وقد حدثها من أول لقاء عن ذلك

جدل الذات والانكسار في الحب في المنفى

الطاغية الذي كان يحكم أيامها والذي خرب البلاد.. لقد كانت بلده قبل أن يحكمها (ماسياس) المجنون واحة سعيدة الآن أصبحت جحيماً، وكان (ألبرت) يعد رسالة عن لوركا، لقد ربط الحب والشعر والثورة بين قلبيهما، وانتهى بالزواج الذي عارضه في البداية والدها ولكن ما أسرع ما دب العطب والخلاف بينهما نتيجة عوامل خارجية وخاصة في نفس الوقت، فبعد الزواج لم يعد يزورها في بيتها حتى هؤلاء الذين كانوا يأتون إليهما من قبل ولم يهتما، وفي الجامعة كان الطلاب يسرون خلفهم في مجموعات لا ينطقون ولكنهم يلاحقونهما في كل مكان بنظرات الكراهية، ولم يهتما، وحين ذهب إلى المطعم الذي اعتادا من قبل أن يأكلا فيه وقف الجرسون بالباب وهو يشبك يديه على صدره ويقول أن كل الموائد محجوزة رغم أن معظم الموائد خالية وانعكس ذلك على (ألبرت) الذي أصبح يكره الخروج ليلاً ولم يعد يذهب إلى الجامعة وغرق في الشراب، تقول (برجيت) للراوية الناصري (عندما بدأ (ألبرت) يتغير كنت أنا أيضاً أتغير كان فرح جديد يغمرنى.. أقصد أنه حين بدأ يستقبل أصدقاءه الأفريقيين وحدهم ويبقى معهم في ركن من الغرفة، وهم يشربون ويتكلمون لهجة لا أفهمها، كنت مشغولة عنه، كان طفله الذي بدأ يتخلل جسمي بصرفني عن سواه، بصرفني حتى عن المذاكرة لامتحان آخر السنة الذي اقترب، فلم أفهم إلا فيما بعد تلك النظرة الفائرة في عينيه وتلك الضحكات العصبية، كنت مستغرقة تماماً في فرحي الخاص.

ومع ذلك فقد كان من الممكن أن يستمر كل شيء، أن نسترد نفسنا، بعد قليل بدأت أنتبه أنا وأفهم ما الذي يحدث (ألبرت)، أو أن يرجع هو إلى أذرانه القديم لذلك الغباء والأيالي به، كان كل شيء ممكناً حتى ليلة السبت تلك، حين خرجنا معاً، مثلما كنا نفعل في القديم، فتمشى على شاطئ النهر. في هذه الليلة قرأ لها بصوت عال سطوراً عذبة

من رثاء (إجناتيو سانشيز) لـ لوركا وفجأة هجم عليهما حوالي سبعة من الشبان البيض مخمورين تماماً يحورون كلمات أغنية شائعة لكي يقولوا.. هي أكثر من امرأة.. أكثر من امرأة.. هي أكثر من امرأة.. هي أكثر من العاهرات في وقت واحد... وتصلب جسد (ألبرت) وهجموا عليه بقضائهم وركلاتهم وسبابهم البذيء ودفع واحد منهم (برجيت) من ظهرها دفعة قوية فسقطت على الأرض وهي تصرخ ألبرت.. ألبرت قتلوا طفلي..

ولكنها لم تكن بالفعل قد فقدت طفلها وحده ولكنها فقدت ألبرت وفقدت نفسها.

وذا ليلة عند صودتها من العمل في المساء سمعت وأنا على السلم أصواتاً كثيرة حادة في غرفتنا، دخلت مفزوعة فوجدت أصدقاءه الإفريقيين جميعاً هناك، كانوا يحيطون به وهو يجلس على مقعده مخموراً ورأسه بهبط بين كتفيه كعادته في تلك الأيام، كانوا يشتمونه ولم يبالوا بي عندما دخلت.. بالعكس أمسكه أحدهم من ياقة قميصه ورفع قليلاً وهو يقول: انطق! ثم عاد يرميه مكانه ولكن ألبرت لم ينطق.

هتفت وأنا أحاول الوصول إلى زوجي! ماذا حدث؟ قولوا لي ما الذي حدث؟

فرد أحدهم وهو يلتفض غصباً: هذا للكلب.. هذا الخائن يكتب إلى ماسياس.. حدث أم لم يحدث؟

تطلعت نحوه مثلما كانوا يتطلعون جميعاً.. كنا ننظر إليه وظل هو صامناً لفترة وهو ينقل بصره بيننا ثم ثبت نظره على أنا طويلاً وقال ببطء وهدهو بصوت (ألبرت) الحقيقي القديم: أنا لم أكن أحداً.

وعاد يجيل بينهم عينييه الواسعتين المحمرتين لينظر إليهم واحداً واحداً وعلى شفثيه ابتسامة غريبة قبل أن ينفجر بالضحك وهو يقول: لأنكم سعداء هنا حقاً؟ ردوا على.. لأنكم سعداء هنا لا تريدون العودة إلى هناك؟ ويصق جانباً حين قال ذلك فصفعه أحدهم على وجهه، وقال آخر وهو يصوب نحوي عينيين محتفلتين أيضاً بالغضب! هذه المرأة الأوروبية هي السبب، ولكنهم جذبوه بعيداً وخرجوا وهم يغمغمون لي باعتذارات غير أنني أنا وحدي كنت أعرفه.. كنت متأكدة أنه على حق!.

نعم هذه المرأة الأوروبية هي السبب.

وحدث الانقطاع والفراق ولم تعد تتابع أخبار (ألبرت) بعد الطلاق.. كان هو الذي هجرها وعاد إلى إفريقيا بعد أن قاطعه كل زملائه وقد سمعت أنه أصبح سفيراً لبلده في مكان ما.. لقد أنهى العالم ما بين (ألبرت) وبينها في هذا الجو القاتم الخانق الملوث والمعقد من الإحباط والانكسار وخيبة الآمال والهزائم الأحلام والذي يعانيه بمرارة أبطال الرواية الرئيسيون، يسج الكاتب في امتداد أسلوبه وينأى جمالي خيوط علاقات خاصة تلونت إيقاعاتها ومساراتها من أزمنة القهر والقمع والتسلط واغتياح حقوق الشعوب لا فرق بين قهر الشعب البرازيلي وقهر المصريين وقهر الفلسطينيين، فالكاتب قد اختار نماذج الروائية من المهمومين بالقضايا العامة وهم منغمسون حتى الأعناق في المأساة البشرية يتابعونها ويرنون رغم وهن الانكسار لأدوار لهم ويحلمون بغد أكثر حرية وتقدماً وعدالة.

وقبل أن نرصد بداية نشوء علاقة الراوية الناصري المنفى وبرجيت وتحولاتها من الصداقة ودهشة الاكتشاف الإنساني لكليهما ثم تحول ونمو الصداقة بهدهو وعذوبة وتعقد إلى حالة جنونية من الحب والعشق لم يملعها الفارق الكبير في السن والتجربة بين الراوية الناصري وفتاة في عمر ابنته.

قبل كل ذلك نتوقف قليلا عند مهارات البناء الروائي والتعبير الأسلوبى العميق والسهل فى نفس الوقت.

إن الكاتب لم يتصنع ويدع استخدام الأساليب الحديثة فى آليات السرد ورغم ذلك فبناء هذه الرواية (الحب فى المنفى) بناء تجريبى جديد ربما لاختيارها الزمن الروائى الدائرى والانتقالات المتوترة بين الحاضر والماضى والمستقبل واختيارها شكلا من الوثائق الروائية، بمعنى أنه ورغم ما قد يظنه القارئ أسلوباً تقليدياً لأن يسرد ويقدم الرواية الأول وقائع وتشكيلات المسار الروائى إلا أن دائرية الزمن والدوران الدائم حول الأحداث والانتقالات فى الزمان والمكان والخارج والداخل للماذج الروائية تكشف عن إتقان معكم يطرح إشكاليات حياتية وثقافية وسياسية للإنسان المعاصر فى وحدة متلازمة ومتسعة بين الإنسان المصرى وأزمته والإنسان العربى والأوربى فى دوامة تغيرات العالم التى تستقطب أحداثها هذه المدينة الأوربية المحايدة التى انتهك الكاتب قواعدها ليكشف عن كواليس السياسة والمؤامرات والترتيبات التى يضلّع فيها أحد أمراء دول الخليج.

التقى الرواية الناصرى ببريجيت أول مرة خلال مؤتمر تعقدته لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلي كانت تترجم إلى الإسبانية اعترافات (بيدرو إيبانيز) عمره ٣٦ سنة ويعمل سائقاً فى العاصمة سانتياجو عن التعذيب الإجرامى الذى تعرض له هو وشقيقه، وقد عرفه صديقة (إبراهيم) الشيوعى على (د. مولر) عضو اللجنة (بريجيت)، وبعد مجادلات فى السياسة وأحوال العالم والوضع فى لبنان وإحساس الرواية الناصرى بانجذاب نحو تعبيرات وجه (بريجيت) وابتسامتها الحلوة فوجئ بها تطلب منه أن يأخذها معه عندما أعلن عن رغبته فى الانصراف، ثم تطور الأمر بأن دعته إلى شقتها بعد تمنع منه برفض

الشراب لتعبه لتصنع له فنجان قهوة قويا، وهناك شريت (بريجيت) بقوة وأنفعال وبدأ الرواية الناصرى يتعرف عليها وعلى طفولتها وحقيقة علاقتها المعقدة بـ (د. مولر)، وتطورت إلى مستوى أرقى حيث وثقت فيه وحكت له قصة حبها وزواجها وانفصالها عن (ألبرت) وإجهاض طفلها وإن نخوض أكثر فى تعقد وطبيعة ودلالة علاقة الرواية الناصرى (بريجيت) فقط نتساءل عن هذا المنفى الوردى الحميم والمعطر بقبلات وشيق الجنس بين ادعاء الرواية الناصرى بأنه منفى والأمر فى الحقيقة والواقع لا يعدو تغييراً فى منصبه الصحفى الذى صعد إليه أيام انتصار الناصرية وحكمها ثم تحول إلى مجرد مراسل زائد عن الحاجة بعد انكسار الحلم وحدث التغيرات المضادة التى أحدثتها السادات، وطبعاً الرواية لا تكشف عن أى نشاط سياسى معارض لما يحدث من تراجمات اللهم إلا تأليفه كتاباً عن عبد الناصر فهو مازال ملحقاً بجهاز الاعتقال... هو ذا ينعم فى المنفى بالثروة والذكرى الضائعة والحب أخيراً من فتاة هو أكبر منها سناً.

تفتتح الرواية باعتراف ساخن للرواية الناصرى [اشتبهتها اشتهاً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وإباً ومطلقاً، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهاى لكنها قالت لى فيما بعد! كان يمل من عينيك] غير أن (بريجيت) فى البداية تخوفت من هذه الرغبة والوقوع فى الحب [مشيت بجانبى بطيئة على غير عادتها، ولم تكد تتحرك خطوات حتى توقفت وقالت بصوت حازم! اسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم، سامحنى ولكن يحسن ألا نلتقى وأظن أنى أحببتك وأنا لا أريد ذلك، لا أريده بعد كل ما رأيته فى هذه الدنيا].

ولا نريد أن نوغل فى تفاصيل هذه العلاقة العاطفية فلا جدال أن الكاتب غلفها بعدد من المبررات الموضوعية فكلا الاثنى

اجتاز فى حياتهما مآسى الانكسار والإحباط ومازال قلبهما ينبض بالرغبة فى تجديد الحياة وإنسانية الإنسان والأهم أنهما يعانيان الوحدة فى هذه المدينة الوثنية الأوربية ويشغلها الصراع الإنسانى ويرقبان استلاب حقوق الإنسان لذلك فالتقارب العقلى والوجدانى تم فى إقناع وصدق فنى ولعل أنصح لقاء تم بينهما توحدتهما فى الحزن والغضب من مأساة ذبح الفلسطينيين فى بيروت عندما دمر القنار كل نفس إنسانية وقتلوا الأطفال والعجائز ويقرضون النساء الحوامل واستخدام مليشيات الكتائب المتعصبة فى تخريبه وتدميره لمعسكرات الأجنبي الغزل.

إن قصة الحب فى هذه الرواية تؤكد مكر وتحايل الكاتب ليدأش مأساة الشعب العربى فى بيروت وفلسطين ونضج وهتك القناع عن الفطرسه والفاشية الجديدة لإسرائيل والحلم الصهيونى، فهو يدور ويدأش هذه المأساة عبر علاقة إنسانية تربط بين مصرى وأوربية مؤكداً التسامح والبعد الإنسانى ولعل أخطر ما تكشف عنه الرواية هى مؤامرات أمراء النفط فى الخليج وضلعهم مع الصهيونية فى حصار وضرب طموحات الشعب العربى وحقدهم على عبد الناصر وحلمه القومى ومعاداته لأمريكا وإسرائيل هذا البعد السياسى من أخطر الموضوعات التى تتناولها بجرأة ووعى الرواية لذلك يجب أن نتوقف عند خطوطها المعقدة ونسجها العنكبوتى الملفزة، الذى سوف ينهى حياة الرواية الناصرى نهاية مأساوية دالة.

حاول (الأمير حامد) عن طريق (يوسف) وهو شاب مصرى من جيل السبعينيات الذى تفرس بالمظاهرات الطلابية ضد تراجمات السادات عن المشروع الناصرى للنهضة وجرب الاعتقال والمطاردة حتى هاجر إلى الخارج واستقر فى هذه المدينة المحايدة التى يوجد بها الرواية الناصرى وهو منذ شبابه يطمح للعمل فى الصحافة هو الآن مجرد جرسون وعامل فى مطعم تمتلكه سيدة أكبر منه فى السن أحبته

جدل الذات والإنكار في الحب في المهنتي

وتزوجته وتشعر دائماً بهواجس كديبة أن يتمرد عليها ويتركها عن طريق (يوسف) التقى الراوية الناصري بالأمير (حامد) الذي يفكر في مشروع إصدار مجلة ولتحاول أن نتعرف على أفكار وخبايا الأمير (حامد).

يقول الأمير (حامد): [في الواقع أن فكرتي كما شرحتها ليوسف هي أن تصدر صحيفة صغيرة ولكنها تضم صفوة الأعلام العربية أقصد الأعلام القومية والتقدمية أنا أعرف اتجاهك الناصري بالطبع، ويخطئ من يحسب أننا كنا ضد الترحوم ناهي بالعكس نحن، أو على الأقل أنا أعرف أنه الوحيد الذي حاول أن يصنع شيئاً لهذه المنطقة، لم يكن أحد يسمع بنا قبله ولكنه أعطى لبلادنا قيمة في العالم وكان يتعلم من أخطائه عرف تماماً قبل أن يموت أن السوفيت كانوا يخدعون أنه لا مصلحة لنا في أن ندأطح أمريكا، وكان علي وشك أن يتغير وأن يغير ولكن وتذكر شيئاً فضحك ضحكة صغيرة وهو يقول: فهم رحمة الله أخيراً روح الشعب أنت تعرف رأينا في مسألة زيارة الأضرحة، ولكني تقابلت مع ذلك عندما زار منيرج السيدة زينب بعد النكسة، وإن كان الوقت لم يمهل ثم تنهد الأمير وهو يتأمل مسبحته كأنه يخاطبها انظر إلى ما وصلنا إليه انظر إلى حالتنا الآن في لبنان وكعادة أمراء النفط في الخليج لشراء كل شيء حتى الأعلام والكتابات عرض عبر (يوسف) مظلوماً من الدولارات على الراوية الناصري ليقوم بجولة للنفاة! غير أن الراوية الناصري رفض بشدة وتأزم الموقف.

ويقول (يوسف) الذي يعرف الأمير جيداً فقد عمل عنده سابقاً لفترة [عنده كثير من الشركات، وهو تاجر في الخيول العربية وفي البورصة وفي كل شيء وعنده أيضاً شركات في أمريكا وفي بلده وفي كل مكان في الدنيا] وعندما صديق الراوية الناصري الخناق على (يوسف) ليعرف الدافع الأساسي للأمير لإصدار هذه الصحيفة اعترف (يوسف) بعد تردد [الأمير حامد يا سيدي شقيق أصغر

لحاكم البلاد، ولكنه يستقد أنه أحق بأن يكون ولي العهد بدل الشقيق الأكبر لأن ولي العهد غير متعلم ويقول البعض أنه هذا أبيض.

قال يوسف العبارة الأخيرة وهو يمسح جبهته بيده، لم أكن سمعت هذا التعبير من قبل، ولكني فهمت معناه، وواصل (يوسف): كلامه... ومع ذلك فالحاكم يخاف من ولي العهد لأن له أنصاراً ويخاف أيضاً أن عين الأمير حامد بدلا منه فقاطعت متحكما:

- أن يأخذ الأمير حامد مكان الحاكم نفسه!

- عليك ثورا يا أستاذ.. والصحيفة على ما أتصور ستكون سلاحاً يحارب به ولي العهد ويضغط به على الحاكم لهذا أوشكت أن أضحك. عندما تكلمت حضرتك عن الصحيفة الإفرنجية وعن نشر مشاكلنا في أوربا وهذا الكلام أعتقد يا سيدي أنه يريد صحيفة قوية بالفعل يتكلم عليها الناس وتكتب فيها أعلام كبيرة ولكن ما يهمه من كل هذا هو بلده في الخليج عشرة أعداد منها تدخل إلى هناك ولتو بالتهريب وينتهي الغرض من الصحيفة.

ولم ينس الراوية الناصري (الأمير حامد) وتيقظ الحس الصحفي فيه وبدأ يبحث عن حقيقة (الأمير حامد) حتى اكتشف أمراً مريباً وهو علاقته بالمليونير (إسحاق دافيديان) الصهيوني وقد هاجر من مصر سنة ١٩٥٦ وأخذ جنسية البلاد وهو يملك الآن نصف العمارات في المدينة وقد تبرع بمائة ألف دولار بعد حرب لبنان لجيش إسرائيل وهو من رجال إسرائيل المعروفين هذا، يكتب لكل الصحف دفاعاً عنهم، وينظم الندوات،

ويستضيف الوفود التي تأتي من هناك والأخطر أنه بجانب تجارته في العقارات والفنادق والبنوك والبورصة وكل شيء، وهو أكبر تاجر للخيول العربية في أوروبا وأن (الأمير حامد) هو أكبر شريك (لدافيديان).

وعندما عرف (يوسف) هذه الحقيقة المروعة وقع في رعب وقال منجوعاً يكاد يصرخ ويمزج ثبرة عدم التصديق في صوته.. ربما كنت مخطئاً، الأمير رجل قومي أنت سمعته بنفسك يتحدث كيف؟ له أصدقاء من كل الأحزاب العربية، بل ومن منظمة التحرير نفسها!

قال الراوية الناصري: اسمع يا يوسف.. من أسبوع وأنا لا أفعل شيئاً غير البحث في موضوع الأمير.. اتصلت بكل من أعرف هنا حتى بالعاملين في السفارات العربية الذين أحاول طوال الوقت أن أتجنبهم، وذهبت إلى البورصة، وتحدثت مع محرري الاقتصاد في الصحف ومع تجار الخيول وحتى مع محرري أبواب سباق الخيل، لو كانت عندي ذرة شك لما تحدثت إليك.

- ظل صامتاً فترة ثم قال: ولكن لماذا يضل هذا.. عنده مال قارون.

- هذا سؤال آخر لا أعرف جوابه، ولا أعرف أيضاً لماذا يريد هذه الصحيفة الملونة ولا لماذا يريدنا معه، كل ما أعرفه أنني لم أطمئن إليه من أول لقاء وأول عبارة قالها عن عبدالناصر وعن الأمريكان أيقظت في نفسي شيئاً، وما عرفته عنه بعد ذلك أكد حدسي ربما كان يريد الصحيفة بالفعل بسبب طموحه للحكم ورغبته في أن يحارب ولي العهد... وربما تكون المسألة لكبر من ذلك لا تعرفها أنت ولا أعرفها أنا هو على أي حال ذكي جداً وغلي جداً وطموح جداً، ومقنع إلى أبعد حد.. أمثاله لا يغيبون عن أعين الكبار الذين يخططون.

ولكنني أمسكت لساني ولم أكمل ما كنت أفكر فيه وقلت بدلا من ذلك.

- هو باختصار يريدنا خاتمين في إصبعه
لكي يفعل شيئاً لا أعرفه ولم يكن (يوسف)
يتابعني وقتها كان يتمم -

- الأمير شريك (دافيديان) .. إذن لو
عملنا مع الأمير فكأننا نعمل مع (دافيديان)،
(دافيديان) دفع التبرع لإسرائيل.

هذا البعد السياسي المتأمر المتشاك
المعقد يشكل أخطر وأهم جوانب هذه الرواية
الواعية ويؤكد كلية الرؤية والبصيرة الجدلية
للكاتب في الربط المحكم بين جزئيات
وسياسات ومخططات تبدو متباعدة تدور
كخيوط العنكبوت حول مصائر كل من
الشباب النموذج لجيل السبعينيات المهاجر
جيل انكسار الأحلام - يوسف - والرواية
الناصرية المهزوم وأيضاً وكما ستكشف فيما
بعد - (بريجيت) غير أننا نتوقف قليلاً هنا
عن رصد هذا التأمر الذي يوجد في الهدف
بين الأمير (حامد) الخليجي رمز الرجعية
العربية والصهيونية في اغتيال حكم الشعب
العربي والحقوق الفلسطينية لنظل على جانب
آخر يكشف ويصور ويسجل وثائقياً بالصورة
ومانشيتات الصحف والأخبار والسرد للذين
شاهدوا وشهدوا على مجزرة الغزو الإسرائيلي
الإجرامي للبنان وتصفية المقاومة الفلسطينية
وذبح وقتل الفلسطينيين وتدمير وهدم
مخيمات اللاجئين.

لقد فرضت إسرائيل الحرب الشاملة على
العرب بحجة غريبة هي أن شخصاً مجهولاً
أطلق النار على سفيرها في لندن.

والكاتب في استخدامه للمنهج الوثائقي
يجعل منه فعلاً روائياً يشارك في عملية البناء
والسرد ويوزعه بمهارة لكي يعطي صورة
شاملة وكاشفة عن تفصيلات هذه المأساة
وفي نفس الوقت يكشف عن مواقف القوى
العالمية والقوى العربية ويعلن الترهل
والضعف واللامبالاة التي تصل لحد الخيانة
لبعض الأنظمة العربية وسنختار بعض
جزئيات وثائقية لهذه المأساة، أوردها بدقة

الكاتب عن طريق (برنار) الصحفي
اليساري تعرف الرواية الناصرية على
(ماريان إريكسون) ممرضة من النرويج
تركت لبنان أمس وتقضى هنا يوماً في
طريقها إلى بلدها.

تقول [بعد توالى الغارات الحيوية
وضرب المدفعية واقتحام الدبابات على
العيادات الطبية والملاجئ والمستشفيات
والمخيمات في الصباح كان كل شيء
قد انتهى البيوت والبشر وكل شيء
عندما خرجت لحظات في الفجر لم أتعرف
على المكان، كانت هناك حرائق في البيوت
القليلة التي ظلت قائمة، ولهب ودخان يخرج
من أنقاض البيوت التي تهدمت، وكان هناك
أشخاص قلائل يجوسون وسط الأنقاض
وعلى الأرض كانت الجثث والأشلاء في
كل مكان، وبالذات حول المخاي، سأشرح
لك شيئاً عن هذه المخاي كانت حقراً في
الأرض مغطاة ومبطنة بالأسمنت، كانت
تصلح إلى حد ما ضد الغارات للجوية،
لأنه مالم تخترق القنبلة السقف مباشرة
فإن المخبا يحمي من الشظايا ولكن مع
المدفعية الثقيلة التي كانت تدك البيوت
والأرض تحولت معظم هذه المخاي إلى
مقابر لمن لجأوا إليها، وكانوا يتكدسون
بالعشرات أطفالاً ونساء في هذه المخاي
رأيت واحداً منها وكان قد تحول إلى
بحيرة صغيرة تطفو فوقها رهوس وسيقان
وأذرع واستطعت أن أحصى من الجثث
الطافية].

ورغم ارتفاع الضغط والصداع حاول
الرواية الناصرية أن يكتب ويبحث إلى القاهرة
بما جمعه من تقارير ووثائق ومعلومات عن
الجريمة الإسرائيلية في لبنان يقول في أسي
جارج وغضب وسخرية.

[نظرت إلى صورة خالد وهنادي على
المكتب، ثم رفعت نظري إلى عبد الناصر
المبسم وسألته .. ماذا أكتب؟

قلت له ماذا أفعل؟ جريت كل شيء ..
كثبت موضوعاً لنصف صفحة على الأقل
عنوانه «ارتياح في أوروبا لمجازر بيروت»،
فنزل في نصف العمود تحت عنوان
«دول أوروبا تنتقد مواقف إسرائيل»، أنقل
في مقال فقرات طويلة من تقارير
الصليب الأحمر وجمعيات حقوق الإنسان
التي تتكلم عن قصص المستشفيات وعن
استعمال القنابل الفوسفورية والعنقودية
المحرمة دولياً، فيختفي ذلك كله من صلب
المقال .. في كل مرة «أخفف، اللهجة لكي
ينزل المقال. أنقل ما تقوله مصادر محايدة
ولا أذكر رأياً. أحكى عن عضو مجلس
نواب أمريكي، أمريكي هذه المرة، توقف في
المدينة في طريق عودته من بيروت
أكتب أنه قال: إن ما يحدث في بيروت
هو جريمة العصر، أنقل قوله: إن أمريكا
تدفع لإسرائيل ٧ مليون دولاراً من المعونات
يومياً وإن هذه الأموال هي التي تستخدم لقتل
الأطفال والنساء في بيروت، فيكون
الخبر (سيناتور أمريكي يقترح خفض المعونة
لإسرائيل).

ماذا أفعل؟ .. ماذا أكتب؟ لا يمكن على
أى حال أن أضع شهادة (ماريان) في
الرسالة الشهرية! كيف؟ ممرضة نرويجية
تمشي على قدميها ١٤ ساعة وتحكي
مشاهداتها في بيروت؟ تضرب الرقم القياسي
في إحصاء الجثث؟ ماذا أفعل؟

أمام هذا الصمت القاتم والتجاهل
واللامبالاة من الأنظمة العربية والتي لا
تعرف إلا كلمات مطاطة إنفعالية عن الإدانة
والشجب أمام هذا التمزق العربي من جريمة
العصر ضد لبنان والفلسطينيين لا يجد الرواية
الناصرية إلا أن يسقط صريعاً لجلطة في
القلب أوشكت أن تقضى عليه ويأمره الطبيب
بعدم الانفعال .. يطلب منه إذن أن يتجاهل
كل ما آمن به وعمل من أجلهم من مثل
المبادئ.

ورغم نعمة الحب والفرق فيه إلى آخر مدى مع (برجيت) إلا أن السؤال القلق المحير ظل يحوم حوله ويترصده ويطلب بالإجابة فلا يملك إلا أن يعترف ومن أكون؟ ها أنذا أعرف أخيراً من أكون.. لست مهماً على الإطلاق! لم أكن مهماً فى أى وقت!.. ابن الفرأش.. نائب رئيس التحرير... دخلت بورسعيد... صعدت جبال اليمن.. طظ.. طظ.. طظ... ماذا فعلت فى حياتك بعدها؟ عشت تكلذ بتعذيب نفسك كما قال (إبراهيم) .. لم تفعل حتى مثل (ماريان) ولا مثل (إبراهيم) ولا حتى مثل (مولر) .. واجهت الحرب الحقيقية فأسرعت تعقد صلحك المنفرد ثم رحلت تعتبر نفسك منحية وشهيداً... شهيداً لأى شيء منحية لمن غير ضرورك وضعفك وطمعك بأن ترد للنديا صنعة لن تردّها أبداً إلا بأن تسرق منها السعادة؟ أية فرحة إذن لأنى أخيراً قد سقطت.. أية فرحة أن أفقد الآن كل ذلك الماضى لكى أجده يا برجيت!

وما بقى الآن هو السعادة!.. لا شيء غير السعادة.

معذرة أيها الأمير هاملت! أترك لك أنت ألا يبقى سوى الصمت.. أنت يليق بك الصمت الجليل وأنا ما كتب لى أن أكون أنت.. إن أنا إلا عجوز مخدوع شقشق لحظة بالكلمات فلم تدر الكلمات إلا فى أذنيه معذرة أيها الأمير، لأن ما بقى لى هو السعادة!

وسامحلى يا إبراهيم.. لأنها لا ترجع لى فى آخر العمر كعقاب، بل ترجع نعمة!.

وهكذا تتعقد إشكالية البطل الرئيسى فى الرواية ليكتشف فى شتاء عمره أنه (عجوز مخدوع شقشق لحظة بالكلمات فلم تدر الكلمات فى أذنيه) هو لم يكتب له أن يكون هاملت.

هذ التجسيد الفنى المتقن للنمط الروائى الإشكالى يجعل لهذه الرواية الحافلة أهمية إدراك إشكالية جيل ثورة يولييه ١٩٥٢ خاصة

جدل الذات والانكسار فى الحب فى المنفى

الجيل الذى انتمى لزعيمها ومخططها ومنقذها جمال عبدالناصر والذى ألقى بكل حياته وقامر بمستقبله بالإيمان بإنجازاته السياسية والاقتصادية الفوقية.. غير أنه لم يدرك فى الوقت نفسه مآسى وأهوال الزعامة الفردية وشمولية نظام الحكم ولم يستيقظ لتناقضات هذا النظام الناصرى الذى اعتمد على مؤسسة عسكرية كان المهيم عليها أحد قواد الثورة الجهلاء الذى حولها إلى عزبة خاصة وانصرف لمذااته ومغامراته الخاصة وجر البلاد بطيشه وجهله ونزقه إلى مأساة هزيمة ١٩٦٧ التى صدمت وهزت إيمان جيل الثورة وكانت المسمار الأول فى نعش عبدالناصر رغم محاولاته المستميتة فى نهاية عمره أن ينقذ الموقف ويعيد بناء القوات المسلحة وينقذ نفسه لاعتماده على أجهزة المخابرات والأمن ويموت وهو يحاول لم الصف العربى وإنقاذ المقاومة الفلسطينية من تصفيتها الأولى التى قام بها ملك الأردن حسين الهاشمى سليل الخائن الملك عبدالله.

إنها مأساة تراجيدية لجيل استطاع بهاء طاهر بشيء من الصدق أن يلتقطها ويجسدها بالصوت والرمز والمجاز فى إشكالية بطله المأساوى النبيل الرواية الناصرى.

والآن وقد رحل الزعيم والأب الذى فرض وصاية بونابرتية على الشعب فقد إنتصر الجناح اليميدى فى الثورة بانقلاب مايو ١٩٧١ بقيادة السادات وأحداث تراجعات جذرية عن المشروع الناصرى للنهضة وجر العرب لصلح منفرد مع إسرائيل وحدثت تعديلات طبقية فى قلب العملية

الاجتماعية بعودة الرأسمالية وملاك الأرض والانفتاح الاستهلاكى والمجتمع الطبقي والارتقاء فى أحضان أمريكا واستخدام السلام مع إسرائيل... الآن يشعر البطل الناصرى بالغربة والمنفى والإحباط ويشهد مأساة لبنان والفلسطينيين ويقع فريسة المرض والتآكل والوهن.

غير أن الكاتب برؤيته الشمولية يقدم المقابل الثورى للبطل الناصرى المهزوم مجسداً فى شخصية إبراهيم الشيرعى الذى واصل القتال وانتمى للمقاومة الفلسطينية وعمل فى صحيفتها فى بيروت فكيف كان مصيره.

مصيره ارتبط بمصير الفلسطينيين والمقاومة فى بيروت وها هو يتصل ويصرخ من بيروت الدامية الجريحة فى التلفزيون محدثاً الراوية الناصرى ليكتب عن المأساة.. لا أفهمك يا إبراهيم. ماذا تريدنى أن أكتب أى ذهاب؟ رد إبراهيم فى صراخ غاضب. أكتب ما أقوله لك.. فى صبرا تغطى جبال من الذباب جبالا من الجثث، لا، أشطب هذا، أشطب الذباب مازال بالفعل يحطن فى أذنى... آسف ولكن لم يعد هنا مكان أكتب منه بعد أن خرجت المقاومة أغلقوا صحفنا كلها.. أريد أن أقول لك ما رأيته قبل أن يصيب الوقت، لا بد أن تسجله انتظر لحظة انتظروا وضاع صوت إبراهيم الشيرعى وانقطع، ويترك الكاتب النهاية مفتوحة لا نعرف هل استشهد أم ضاع فى الزحام؟

هكذا تشكل أحداث الوطن العربى مصير أبنائه فى كل مكان والدليل على ذلك مصير نمط الشيرعى المصرى إبراهيم الذى واصل نضاله حتى انتهى مع المقاومة الفلسطينية فماذا كان مصير الراوية الناصرى، لقد بدأت النهاية تحكم حلقاتها الخائفة وقد بدأ بوصول خطاب من رئيس التحرير فى مصر السيد فلان ثم انظروا لما قرره مجلس الإدارة من ضرورة خفض النفقات تنفيذاً لتوجيهات السيد... فقد تقرر إلغاء وظيفة المراسل

الصحفى فى مدينة .. على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه، توقيع. عن رئيس مجلس الإدارة] فى نفس الوقت قالت له بريجيت [مذ أيام قال لى المدير إنه لم يعد يستطيع استبقائى فى الشركة، لأن الشرطة سألته عن تصريح العمل، نصحنى أيضاً ألا أبحث عن عمل آخر فى المدينة لأنه سيكون هناك باستمرار من يسأل عن تصريح عمل، قال لى كل الحقيقة كآخر دليل على الصداقة .. كآخر نصيحة.

- ولكن لماذا؟

وضعت يدها على كتفى وأشارت باليد الأخرى إلى الخطاب المفتوح وهى تكاد تصرخ:

- حاول أن تفكرا

ثم صرخت بالفعل وهى تدفن وجهها فى كتفى .

- هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!.

لقد استدعى الأمير (حامد) (بريجيت) بحجة إعطائه دروساً فى الفرنسية وأفهمها أنه يعرف علاقتها بالراوية الناصرى... ثم بدأ يشعر الراوية بمن يراقبه ويتتبع خطواته، وبدأ يشعر بالخطر وحاول الاتصال بالأمير دون جدوى وعندما ذهب إلى قصره فى ضواحي المدينة أوشكت الكلاب المدربة أن تلهشه.

لقد أدرك أن النهاية نهاية كل شيء قد وضعت ونمت حلقات المؤامرة من مصر ومن أمير الخليج ومن دافيديان ولا بد أن يغادر البلدة كذلك سترحل (بريجيت) وتنتهى هذه العلاقة العاطفية التى ومضت كالبرق فى ليل شتائه الحزين.

[انتهى كل شيء ولم يعد بيدك. أنت، ما يمكن أن تفعله. لم يبق كثيرًا ذلك اليوم.

خشيت نهايته فجاءت أسرع مما توقعت. ظلمت تحارب هواجسك وأنت تتخيل تلك

النهاية! ستهجرك بريجيت.. ستجد شاباً من سنها.. شخصاً من بلدها يحب الرقص كما تحبه هى، ويحب مثلها تسلق الجبال وتلك الأشياء التى كانت تذكرها عرضاً فى حديثها معك والتى لا تعرف أنت عنها شيئاً، هل ستصحو ذات يوم فتجد معها رسالة وداع، أو تجدها قد اختفت دون وداع؟ هل تأتى النهاية حين تسقط أنت مرة أخرى بعد أن تتمرد تلك الشرايين القالفة فلا تكون صحوة أخرى ولا شفاء آخر؟

وهل تأتى النهاية دون صخب على الإطلاق؟ يذوى الحب وتقتله العادة والسأم؟ كل شيء تخيلته فى لحظات الرعب من أن تختفى (بريجيت) من حياتك، كل شيء غير أن ينتهى العالم، كما قالت هى ذات مرة ما بينك وبينها، غير أن ينقض ذلك السيف من المجهول فيبترنى منها.

كانت هناك صبرة جف فيها كل شيء أشواكها المشرعة التى تخز لحماً العجوز، صبرة لا تموت ولا تحيا، مددت لها يدك فبعثت أوراقها الميتة لتكون شجرة من أشجارك الوارفة التى تجديها تفرعت منها الأغصان كلها دفعة واحدة، لكى يعمرى مرة أخرى الصبرة والأشواك.

لكى ترجع العيون المفتوحة فى الليل بحذق فى الظلمة.

ذلك ما يحدث فصارع إذن تلك الخيل التى تداهمك، صارعها وحيداً أو معك الصبر أو دون الصبر، أرنى ما يمكن أن تفعله].

ورحلت (بريجيت) دون وداع وأسدل الستار على كل شيء ولكنه يجب أن يصفى حسابه مع الأمير ومع الكلاب [ولكن ماذا عن الكلاب، لن تصفى مع العالم أى حساب، كل شيء انتهى. أنت و(بريجيت)، أنت وإبراهيم و(بريجيت) وإيلنى ويوسف، أنت وخالد منار، كل شيء ينتهى، فماذا تنتظر؟ لماذا لم تطع بريجيت عندما حانت اللحظة؟ أن تكونا معاً

إلى الأبد بعيداً عن العالم بعيداً عن الأمير بعيداً عن الحرب، التى لا تستطيع أن توقفها عن الدماء التى لم ترقها ولكنك تفهم فيها، لماذا لم تواتك الشجاعة؟ لماذا لم تكن مستعداً؟

وأسلم نفسه إلى تلك الشوارع التى تصعد وتهبط حتى انتهى إلى حديقة مهجورة أمام النهر، وعرض عليه بائع مخدرات بضاعته ولم يسمع غير أنه عرف الصوت وملامح الوجه إنه (بيدرو)، كان شرطياً، وكان يتحول هو أيضاً إلى نقط منمنمة، راحت تتموج، وراحت تصغر وراحت تغيب وكان الصوت يأتى من بعيد يا سيد يا سيد.. هل أنت بخير لم أكن متعباً، كنت أزلق فى بحر هادى.. تحملنى على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب.

وقلت لنفسى: أهذه هى النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتى من بعيد.

كان الصوت يكرر يا سيد.. يا سيداً ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو.

وكانت الموجة تحملنى بعيداً.

تترجرج فى بطء وتهدهدى.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة.

هذه النهاية الغامضة الصبائية المفتوحة لحياة البطل الرئيسى تؤكد مهارات الكاتب فى دفع القارئ للمشاركة فى مأساته وتلون بشاعرية محكمة الإيقاع ومكثفة الصورة على الآفاق الرحبة متعددة المستويات التى ناقشتها هذه الرواية التى نبعت من هموم المرحلة التاريخية المنهارة التى نعيشها فى مصر والوطن العربى.. مرحلة التمزق العربى وحرب العرب مع العرب والاستسلام والمهادنة والتبعية أمام الغطرسة الإسرائيلية وترك مشروع التوسع الصهيونى بلا ردع.

إنها رواية تنغمس فى الهموم المعاشة وتناقش بجرأة وتقرأ وتحلل وتفسر أزمة النضال والوجود للعرب وتطرح وتجسد نماذج

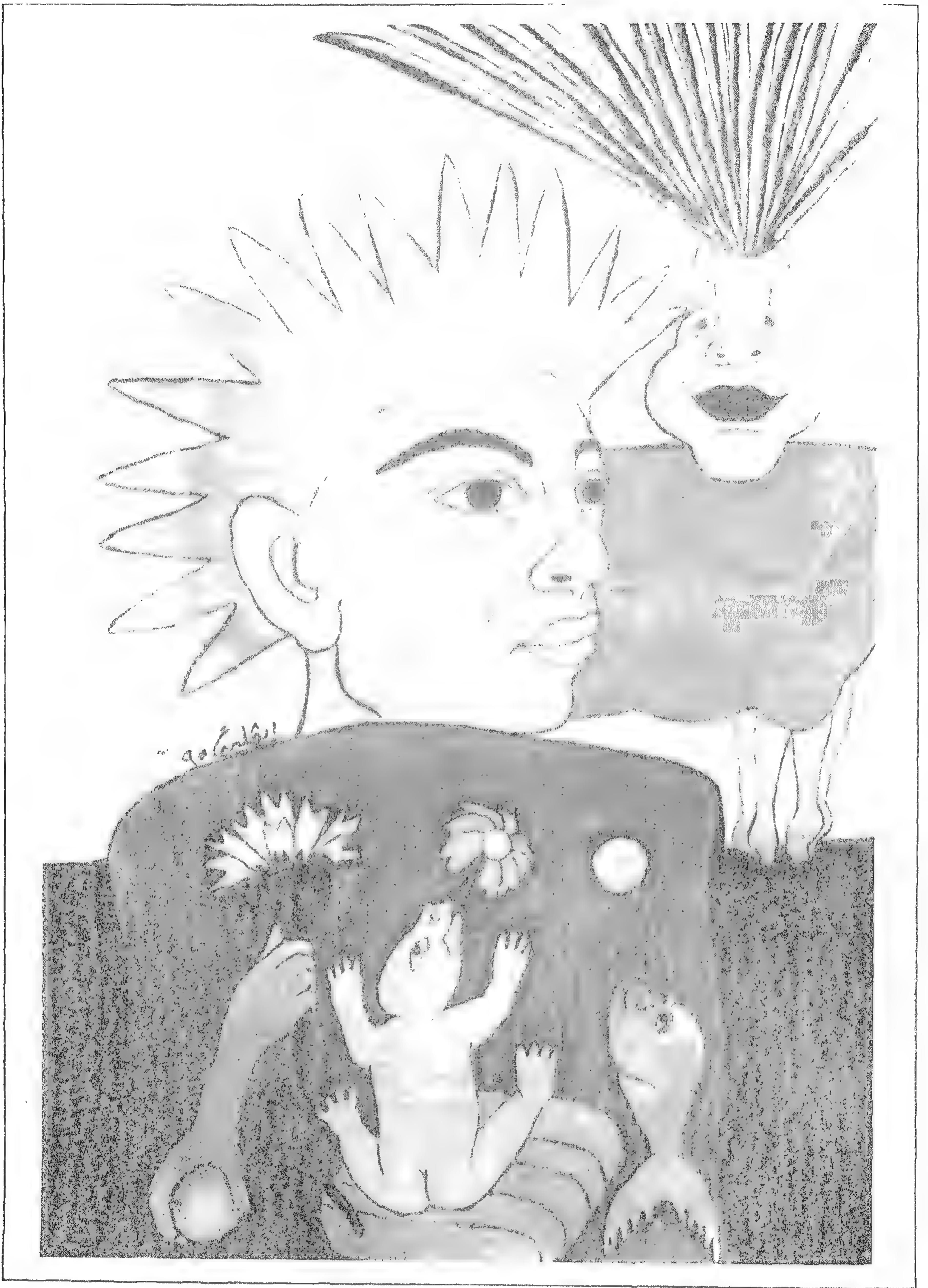
سياسية مهمومة وصادقة اکتوت بويلات
الأنظمة العربية الشمولية ودفعت حياتها
وأحلامها من أجل سراب من الكلمات
العنصرية التي ما قتلت ذبابة، ورغم أن الكاتب
أدار أحداثها ووقائعها في الغربة إلا أنها هتكت

القناع عن أزمة مجتمعه في البداية والنهاية
ورغم ما قدمناه من ملاحظات نقدية، فيبقى
لهذه الرواية الجادة أنها حاولت أن تساهم
بلغتها الفنية الشاعرية وبعدها الإنساني في
طرح أسئلة المصير العربي ودفع القارئ

لرؤية الواقع بنظرة نقدية تنقذه من الاستلاب
والقهر والغيبوبة.

لقد اقترب (بهاء طاهر) من وتر المأساة
المصرية العربية لبعدها السياسي التي عرفت
فيها وأوشكت أن تضيق في لجتها المظلمة. ■





فعندما وضعتُ موضوع الناقد من أعمال إدوار الخراط، أو بعض أعماله، لم يصبنى الغرور أو العزة بالإثم كما يحدث مع كثير ممن تعرضوا لأعماله بالنقد سواء كان ذلك مدحاً أم استهجاناً.

فأنا في الحقيقة مع صلاتي الحميمة الوثيقة بإدوار وأعماله التي أعرفها كما أعرف نفسي، أو في الحقيقة لا أعرفها كما لا أعرف نفسي، أصاب دائماً أمام أعماله إما بالحاجة الملحة التي لا تُرد إلى الاعتراف أو بتلبسني الصمت الذي لأستطيع أن أغالبه.

والاعتراف والصمت صنوان أحدهما صائت معن يقبل المشاركة، والآخر ساكت مخفى لا يقبل المشاركة وأنا في معرفتي بأعمال إدوار لا أكاد أقبل المشاركة فأنا أريد أن أزعم للنفس أنني أعرفها بتفصيل ودقة لا حدّ لهما، ومع ذلك أجد نفسي دائماً عاجزاً عن أن أقول أو أكتب عنها كما يفعل الآخرون والاعتراف والصمت فنان من فتن الخراط لم يدركهما الكثير من نقاده، ومازالا من أسرارته التي لم تفض فهو على كثرة ما كتب وعبر يعيش صمتاً داخلياً واسعاً كأنه كون كامل وهو على الرغم من أنه يضع نفسه كاملة في كلماته وعلى أوراقه وفي كتبه فإنه لا يعترف اعترافاً كاملاً، بل اعترافاً سرياً ملفزاً كاعترافات القديسين على الصليب أو المتصوفة في لحظات الجنون، أي أنه اعتراف غير ميسور أو سهل التداول ولكنه

موجود وقائم مثل الأحجار أو الجواهر أو الموسيقى وليس الشعر.

في روايته «يقين العطش» يقول:

«كأنني أتكلم من جوف نفق طويل تحت الأرض، مهجور من زمان صوتي، غريب، بلغة تكاد تكون غير مفهومة لم يعد أحد يتكلم هكذا الآن... هل هي..» صلاة في ديانة لم يعد يدين بها أحد؟ ليس لها إله، كتبها طلاس،.. وأحاج ودمدمة أو تمتمة لا يقرأها أحد..

أنا أقول هذه الكلمات الآن في حالة من التخرج والوعي بالنقص لا أملك لها رداً ولذلك فعلى أن أنطلق مباشرة إلى ما أظنه السبب في كل هذا الحرج والعني الذي أحس به.

دعوني أقول مباشرة إن أعمال إدوار الخراط لا تصلح للنقد.

ولأحاول أن أشرح ذلك؛ فالنقد أولاً.. دائماً فيه إحاطة تدعى الكمال بالعمل المنتقد وهذا شبه مستحيل مع أعمال إدوار والنقد، ثانياً.. يحاول التفسير وكل تفسير لأعمال إدوار الخراط اعتداء عليها وتصور أنه من الممكن أن يحلّ التفسير محل العمل وأخيراً.. فإن النقد، وخاصة في مدارس الحديثة، يصدر عن مفاهيم العمل المفتوح أو حريات الارتفاع عن المكان والزمان، أو يتصور أن الحداثة هي في تعدد القراءات وتعدد المعاني أو غير ذلك من معاني النقد الحديث.

وأتصور أنا المجرب أن كل هذه المعاني لا تنفع ولا تشفع مع أعمال إدوار، فهو صانع لجواهر تكاد تكون مصممة توضع أمام العين فتسحرها وأمام القلب والعقل فتملكهما، ولا يملك المرء أن ينتقد أو أن يعرف، بل هو يتمتع بظهور الوجود فيها وهذا في نظري هو القيمة العليا عند إدوار في كل أعماله.

إنها أعمال تحاول بكل أدوات اللغة والثقافة والتاريخ وكل عناصر التشبيه والموسيقى أن تجعل المعنى أو المقصود أو حنايا العمل وتضاريسه ولحمه تبدو موجودة ظاهرة للقارئ أو للسامع ولا يستطيع القارئ ولا السامع أن ينافس هذا الظهور الوجودي في أعمال إدوار إلا بظهور مماثل وليس بنقد أو تفسير أو تعليل أو تأريخ.

يقول مثلاً عن «رامة» في «يقين العطش»:

«أنت تظللين نداء ورصيفة واقعة حية هنا وفيما وراء الواقع معاً، أنا إذن أمام أعمال إدوار لا أستطيع أن أكون ناقداً بل أنا ضارع في معبد مقدس للاحتفاظ بالظهور وبوجود ما يحققه هو في كلماته التي ستظل مهما قرأتها غير مفضوضة أو منتهية وغير مفسرة أو مبررة تبريراً كاملاً.

انظر مثلاً وصفه لإيقاعه في العمل وفي الحب، فهو وصف لأسلوبه: «ليس مناسباً ولا سلساً، بل هو متوتر، متقطع، مفاجئ». والتوقيعات مفاجئ الانبثاقات، فتحاول مثلاً أن

« يقين العطش » لا تصلح للنقد

بدر الديب

يقين العطش لا تصلح للنقد

تعرف أو أن تفسر مناحى بدن رامة أو أن تفسر وتبرر بيوتها أو رجالها، بل أن تنزل معه الحارة جنب الجوامع وتعرف رائحة ولون المطبوع والمعروض والمغسول من الملابس. مع إدوار كل هذا يظهر ويوجد، ولا يكون موضعاً للنقد. ثم فلتحاول مثلاً أن تحل لغز الحب الذي ربط «ميخائيل» «برامة» إنه لغز يعترف صاحبه أنه لم يفهمه وأنه أحياناً أقسى من التنين أو من السفنكس وأنه يعرض صاحبه لكل عذابات الجحيم وكل نعم الجنة في الآن نفسه ونحاول أن نفهم كل الإشارات الأسطورية الموجودة في أعمال إدوار. علينا حينذاك أن نراجع تاريخ الفراعنة واليونان والحضارة البيزنطية والعربية وكل التراث القبطي كيف يتجمع هذا كله في فقرة أو عمل وكيف يمكن أن يكون موضع نقد. فهو لا يفعل هذا تباهياً أو تفاخراً أو انتماهاً، بل هو يصنع ذلك في محاولته الفريدة الساحرة أن يقيم الوجود للمعنى وللبدل أو الشخصية، كما يحاول أن يقيمه ليعيشه القارئ، لكي يحيا فيه مع إدوار ليس هناك مجال لتعرف أو كشف بل لمعاينة ومعايشة للوجود وللظهور.

وحتى عندما يتناول السياسة أو المظاهر الثقافية مثل ترميم الآثار، أو مظاهر التخلف مثل التعصب فهو لا يكتب مقالاً سياسياً ولا يصدر دعوة، ولكنه يضع أمام القارئ الفرصة النادرة لأن يعيش جوانب القبح والرداءة والتخلف وأن يحس وحده بضرورة التغلب عليها. ولكن كيف نتغلب عليها؟ ليس عند إدوار من حل إلا الألم أو يقين العطش، أي أنها حلول من الوجود نفسه وليس حلولاً لها قيمة الفعل أي قدرة على أن تستحيل إلى سلوك. إدوار يطرح، دائماً بممارسة الوجود

وإظهاره أسئلة لا إجابة لها بل هي ستظل دائماً أسئلة خالدة تتكرر مع كل قراءة لأعماله ولكلماته

قد لا أستطيع أن أكون ناقدًا مهنيًا Professional لأعمال إدوار ولكني أستطيع أن أظل أتكلم عنها بلا انقطاع وأن أقرأها باستمرار وحدي أو مع الناس. قبل أن أختتم هذه العجالة أريد فقط أن أطمئن إلى شرح كلمة «ظهور» التي تكررت أكثر من مرة في كلماتي فهي ترجمة إنجيلية لكلمة Epiphany التي تشير إلى ظهور الإله أو القديس متخطياً حدود الزمان والمكان والطبيعة، ليظهر للمؤمنين والعباد. أستخدمها للدلالة على قدرة الفنان أن يوجد أو يظهر وجود ما يتعرض له سواء كان معنى أو جماداً أو شخصاً وهي تشير أيضاً إلى وجود المقدس وإمكانية قيامه من صلب ولحم ودم الواقع وإمكانية ظهوره. وتلك هي معجزة الدين ومعجزة الفن أيضاً.

سأكتفى بهذا لأنني لا أستطيع إلا أن أقرأ لكم ومعكم من «يقين العطش» فقرات قصيرة ولا بد أن تكون قصيرة وإلا سأظل أقرأ حتى أنتهي من الكتاب كله: «سيدة المتناقضات، متناقضة الأحزان والمباهج متضاربة الأهواء

والمنازع، متلاطمة المعاشق والمكابيح، إيزادورا إيزولده إيزميرالده زمردة، هل أنت زامرة الحى أم ضحية حابى، هل أنت المتوجة الإمبراطورة أم الغائبة الهلوك؟ هل أنت رمز العشق أم واقعة من وقائع الحياة اليومية متجسدة ومحددة وقدسية قليلاً في كل أمجادها المندثرة بالضرورة لأنها عرضية وزائلة بالضرورة؟ (ص ٢٥٤)

«رامة نعمة نوريس أياً كانت أسماؤك الأخرى متحور إيزيس ليليت عشتار أو إينانا.. أى ذاتى الأخرى.. مازلنا غريبين ليس من الضروري طبعاً أن تكون لك أسماء أسطورية ولكن بالفعل لك الأسماء حسنى، (ص ٢٩٩)

«مهما كنت القانت المعطى للعطش فلن يأتي اليقين على أننى طول الوقت أهاجر من هاجس اليقين إلى حق اليقين، وأعود إذا كان العطش هو اليقين الوحيد. يعنى الصمت - فما معنى كل هذا الذى تعمل أو تقول؟ ما جدوى التذكر والابتساع والحنين؟ (ص ٣٠٣)

«يقين العطش هل هو يقين الفناء وتحدى الفناء معاً؟» (ص ٣٠٥)

«ألم يقل ذو النون - بلدياتى الأخمىمى بالمناسبة: «أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه، وقال أيضاً: «إذا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه،

هل يقين العطش إنما يتأتى من بأس التحقق، ونفاد الصبر على الألم ونفص اليد من الطلب المستحيل، والتوجس من قصور الحول وسقوط المنة؟ يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شيء آخر، (ص ٣٠١) ■

ف في بدايتها تمحورت الدراسات المقارنة لأدب الأمم حول علاقات التأثير والتأثر، وقياس التباينات والموازنات بين الأعمال المختلفة، مما أفضى إلى إقامة نظام تراتبي للأدب، يتربع الأدب الأوروبي على قمة عرشه وقد ذكر إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية (١٩٩٢ - ص ٤٥) عدة باحثين من القائمين على الدراسات الأدبية المقارنة الذين أسسوا هذا المنهج فمثل تلك الدراسات كانت تفترض وجود أدب مركز أو مسلمات تقاس بموجبها الأعمال الأخرى كافة، وتتفق تلك المزاعم مع زعم الحداثية المتزامنة مع سياسة الاستيطان الرامية إلى صبغ ثقافات الدول الأخرى بثقافة المركز، بل عملت على قياس الثقافات القائمة في شتى أنحاء العالم بموجب أقيانيم المركز.

وتبدل الحال في عصر ما بعد الاستيطان، فمثلما حررت الشعوب المحتلة نفسها من أسفاد الإمبريالية المفروضة، سعى مثقفوها إلى تقويض مركزية الثقافة ولعبت الدراسات المقارنة دوراً مهماً في ذلك الصدد، فقد سعت تلك الدراسات مؤخراً إلى تقويض خطاب الثقافة المهيمنة القائم على (تشطير) الثقافات تأطيرها في ثنائيات متباينة للتمييز بينها. فالباحثون الجدد الذين ترجع أصول معظمهم إلى عالم الجنوب قد استبدلوا بالمنهج المقارن الذي يعتمد على

تعقب التشابهات والتباينات بين الأعمال المختلفة - منهجاً آخر يسعى إلى التوجه بالدراسات (المقارنة) لإبراز كيفية تلازم الموازنات لتؤلف منظومة بين جملة أعمال، على حد قول إدوارد سعيد (١٩٩٢، ص ٤٣). أي أن المقارنة بين مجموعة من الأعمال تبين لنا حالة الاعتماد والترابط المتبادلين بين ثقافتى عالمى الشمال والجنوب ومن ثم يكتسب هذا الاتجاه نحو الثقافة موقفاً مناهضاً للزعات القومية العصبوية كافة، التي سخرت المقارن في الشمال أدنى الجنوب مؤخرًا - لتصعيد الشعارات الجوفاء ذات السمة الظاهرة المتعالية على غيرها من الثقافات والقرميات الأخرى - أما الدراسات الثقافية الرائدة والتي تدعى ثقافة المنهج المقارن لتيسير رؤية المجتمع الإنسانى عبر أفق أرحب ليدرك المجتمع حالة الاعتماد والترابط بين الثقافات كافة.

وتهم الدراسات الثقافية بكتابات مبدعى ما بعد الاستيطان، الذين تختلف انتماءاتهم ولغاتهم، حيث تعد كتاباتهم مناهضة لما ظل مترسباً من محاولات حركة الحداثة الأوروبية التي مازالت تسعى إلى إذابة الثقافات كافة، فيما تزعمه بالعالمية. فتغدوا كتابات ما بعد الاستيطان إحدى الاستراتيجيات المستخدمة للتعبير عن الجماعات المهمشة. ويلبغى علينا الإشارة هنا إلى أن استخدام مصطلح ما بعد الاستيطان لا

يتزامن بالضرورة مع مرحلة ما بعد الاستقلال - أى الفترة الزمنية التي أعقبت استقلال البلدان المحتلة - ويعرف لنا الناقد سلمون خطاب ما بعد الاستيطان على النحو التالي:

يعمل خطاب ما بعد الاستيطان على إبراز كيفية انتقال السلطة من قوى إلى أخرى على الصعيد الثقافى فيتبين لنا كيفية تسرب مفهوم السلطة إلى ثقافة ما، حينما تهيمن القوى الكولونيالية على جسد وفضاء ثقافة هذا الآخر، فتنتج هذه القوى فى ترسيخ مفاهيمها السلطوية على مسرح العلاقات الدولية، خاصة وأنها انتهجت مؤخراً مساراً جديداً للكولونيالية المستترة. كما تتكرر ممارسات الكولونيالية الأوروبية فى ثقافة ما بعد الحداثة ويذهب بوكوم إلى أن ثقافة ما بعد الاستيطان تعد حركة مقاومة للثقافة ما بعد الحداثة تنتهج الممارسات الكولونيالية السابقة. فقد أقامت ما بعد الحداثة ثقافتها على رفات القديم ودأبت على ابتداع المؤسسات وفرض الأقيانيم ويعرف بوكوم ثقافة ما بعد الاستيطان المقاومة لتلك البدع على هذا النحو:

تعد ثقافة ما بعد الاستيطان حركة مقاومة، ذلك لا لمجرد رفع راية الإنسية بل هى مقاومة لذاتها.. وترفض الإذعان لأية مؤسسة رفضاً مطلقاً، كما ترفض الامتثال بالصور الزائفة التي تعمل إما على ترسيخ

الخطاب الروائى ما بعد الاستيطان

قراءة فى « دنقلة » و « أجنحة الفبار »

مارى تریز عبدالمسیح

لوحة للفنان ياسر شحاته

الزعة القومية العصبوية أو على إتباع الدور الإمبريالي. وبأتى هذا الرفض كفعل مقاوم لمحاولات تفتيت الكيانات القائمة وتدمير الفضاءات التي تتحرك فيها وعلى سبيل المثال، فالخطاب الإمبريالي المتعالى للعالمية الذى سعى إلى تسييد ثقافة الشمال على ثقافة الجنوب قد أغرى نفراً من الجنوبيين على التمثل به بعد ترجمته إلى نزعة قومية دوجمائية تدعم الخطاب الأصولي، تجدياً معالجة السياق الاجتماعى للتردى. وترتب على ذلك الاتجاه تجاه دور الخبرات المكتسبة عبر الزمن فى تشكيل الهوية. أى نفى الجانب المعرفى المكتسب فى سياق تاريخى متغير. ذلك لإضفاء صبغة جوهرانية على الهوية القومية وتحددتها بخطوط فاصلة، توطئها فى خريطة ثابتة واضحة المعالم ويفترض معتقو ذلك الاتجاه أن أفراد الجماعة كافة، يتقاسمون تلك الخصائص الجوهرانية، غافلين عن أية تغيرات تاريخية أو جغرافية تكون قد طرأت وتركت آثارها ولكن الثبات يخالف قانون الحياة، وحينما يأزف الأوان، تحتاج مياه الفيضان سكون الوادى وتغير معالم الأرض التى حسب البعض أنها ثابتة التضاريس والحدود وقائمة أبداً لن تتغير فتتزلزل المعتقدات التى تؤمن بثبات الأرض، وخلود الهوية، وتستبدل حياة الاستقرار حالة من الترحال الدائم فى محاولة دائبة للم شمل مرة أخرى، وجمع شتات الهوية المفقودة. وقد حدث ذلك بالفعل حينما أغرق نهر النيل الوادى، فبان من الضرورى أن يسعى الرجل إلى إعادة تصميم خريطته..

تلك هى المنظومة الرئيسية التى تدور حولها مسرودتى (دنقلة) (١٩٩٣) لإدريس على، و (أجنحة الغبار) (١٩٩٤) لجمال محجوب. فيتعرفى البطلان (عوض الشلالى) و (شريف تربية) إلى مصير مشترك بعدما غمرت مياه النيل بلديهما فى الوادى، فيضطران إلى حياة الترحال الدائم بين عالمى شمال المتوسط وجنوبه تتنازعهما حضارتان مختلفتان وتتهبى لهما حياة الترحال معايشة الأحداث الدائرة فى العالمين المغايرين عن بعد، فيكتسبان بذلك منظوراً معارفياً ذا آفاق تاريخية. وإن كان إدريس

على يكتب بالعربية بينما جمال محجوب يكتب بالإنجليزية، إلا أن عمليهما يتلاقيان فى سعيهما لاستبيان أوجه التشابه والتباين بين ماضى الوطن وحاضره، وشمال العالم وجنوبه. فهما يعيان إلى إيجاد أوجه الالتقاء بين الثقافة المدنية والثقافة الإقليمية. كما يعيان للحفاظ على خصوصيتيهما الثقافية بينما يتطلعان إلى استكشاف الأواصر الإنسانية المشتركة التى تربطهما بالمجتمع الكونى.

ولكنهما بسعيهما للمشاركة فى النظام العالمى لا يغفلان عن النظم الكولونيالية التى مازالت سائدة على الصعيدين القومى والعالمى. بذلك فقد تحررت المسرودتان من المنظور المركزى الأحادى، لتيسير التنقل بين العالمين وقصص متناقضاتهما. كما ينتمى البطلان إلى مجتمعين يسودهما النظام الكولونيالى لخصوعهما لضغوط قومية ودولية ومن ثم، فبوسع مسرودتيهما العمل على تحرير عالم الشمال من بقايا الإمبريالية التى ترسب فى عروقه، إلى جانب تنقيح مجتمعها من النزعة القومية الدرجمانية. وعلى هذا النحو، يعد ترحال البطلين المتواصل بمثابة رحلة (إلى داخل الذات) على حد قول إدوارد سعيد حتى ينجحان فى إقامة خطاب مشترك بين الشمال والجنوب. (على المستوى الإقليمى والعالمى) ومن هنا يتبين لنا حيوية الدور الذى يلعبه أدب ما بعد الاستيطان أيا كانت اللغة التى يكتب بها.

وتنظم بنية السرد الترحالى على إيقاع الذاكرة فى المسرودتين فالوجود فى الشمال يستثير ذكريات الماضى فى الجنوب والعكس صحيح فهناك حضور مزدوج فى الأمكنة كافة، ففى (دنقلة) يخوض (عوض) تجربة تاريخية وثقافية مهجنة. فالحاضر التاريخى المتكلس يحى الحلم القومى بإعادة بناء أمجاد الماضى فى المستقبل. ولكن حينما يرتحل (عوض) شمالاً فيما بعد ويلتقى بالثقافات الأخرى يحثه ذلك على مسألة ذاته عن فاعلية الفواصل التى حدد بها هويته.

وبالمثل، فالبطل الرحال من (أجنحة الغبار) يخوض تجارب يشوبها التناقض

أيضاً. فهو قد أتم مرحلة من تعليمه فى السودان وأكمل المرحلة الجامعية فى إنجلترا، مما جعله ينتسب إلى الثقافتين معاً فحينما يكون فى إنجلترا يفشل فى التحكم فى خلفيته السودانية، وبينما هو فى موطنه الأصلى لا ينجح فى إلغاء معطيات الثقافة الإنجليزية التى اكتسبها فى المهجر ففى المسرودتين تبدو هوية المهاجر هوية مركبة شكلتها الخبرات التاريخية المتداخلة/ المتشابكة التى تتحدى أى نزعات جوهرية أو مزاعم ترمى إلى ترسيخ مفهوم الهوية الثابتة، ففى أثناء محاولته للتوصل إلى حقيقة ذاته، يدرك المهاجر أن ذلك يتطلب منه الابتعاد عن الذات، وهو تناقض يقبع بداخله بشكل دائم. ويغدو بذلك مهاجراً لا يرتحل عن وطنه فحسب، بل يبتعد عن ذاته أيضاً لافتقاده مرجعية جوهرية يستند إليها وتتألف البنية السردية فى المسرودتين من ثلاث مراحل تتخذ إطار العودة والرحيل، مع افتقاد المسببات المنطقية وراء الداعى التاريخى للأحداث. ولكن عنصر السببية لا يفسح المجال لمجرد تدوين وقائع السيرة الذاتية للكاتبين. فالمسرودتان تقاومان أية قراءة واقعية تتبع تسلسلاً خطياً يتطور فيها الحدث من الماضى إلى الحاضر. ففعل التذكر ازدواجى الطابع يتلازم فيه الحدث الماضى والحاضر. فأثناء وجوده فى الوطن يبتعد البطل عن ذاته كى يتأمل حالة من المنفى فيما مضى. وفى المسرودتين كليهما تنبئ العودة إلى الوطن بنذر الرحيل.

ففى الفصل الأول من (دنقلة) يعود (عوض) إلى أرض الوطن بعد غياب فى المعتقل. فقد رحله الأمن إلى السجن لاعتناقه آراء انفصالية. فقد كان (عوض) فى شبابه الأول بإحياء دولة النوبة فى (دنقلة) عاصمة النوبة القديمة. وبعد عودته من المعتقل يحتفل به قومه وينشد المنشدون، فتثير الأناشيد النوبية الشجون وتذكر القوم بالنوبة المفقودة التى غمرتها مياه النيل بعد إقامة السد العالى عام ١٩٦٤. ومن ثم تتحول طقوس العرس إلى شعائر المآتم وينتحب القوم مما يثير هواجس رجال الأمن ويستريبون فى (عوض) ويلفقون له تهمة إثارة الشغب فى صفوف النوبيين، وتحريضهم على اعتناق

الخطاب الروائي لها بعد الكولونيالية

(لويز) الفتاة الإنجليزية وأول علاقة حب في حياته فقد توقعت منه (لويز) القيام بدور البطل الكيخوتي القادر على تقويض الأوضاع البالية حتى وإن دفع الثمن غالياً، وحتى إن كان ذلك على حساب علاقته بها ويرجع فشل العلاقة بينه وبين (لويز) إلى فشله في تحقيق هذا الحلم لها. وإن كانت (لويز) قد أرادت له القيام بدور البطولة، كان لأمرها موقفاً عكسياً فلقد رأت (شريف) الفتى القادم من غابات أفريقيا السوداء. فالأمر تختزن آراء مسبقة عن الآفاق وتجهل الفروق بين الشعوب الإفريقية المتعددة ويتبين في النص محدودية معرفة أهل الشمال بالشعوب الأخرى مما أفضى إلى انغلاق الشماليين في خدادق معرفية ضيقة أعاقت نموهم الفكري وقد تسربت تلك المعوقات الفكرية للشرائح الاجتماعية والثقافية كافة، حيث يلمسها (شريف) حتى عند فئة عمال المناجم التي يحتك بها أثناء مروره بمدينة (ليفربول) شمال إنجلترا. فقد لاحظ (شريف) أنهم يتصرفون وكأن مساراً محدداً بحياتهم قد كتب عليهم لا سبيل للإفلات منه. وقد أدت محدودية الرؤية لدى الشرائح الاجتماعية كافة، إلى اندلاع الحرب العالمية في أوروبا للمرة الثانية. فالمنهج الفكري القائم على التمييز بين الطبقات الاجتماعية والأجلاس والأوطان لا بد وأن يؤدي إلى شروخ في العلاقات الإنسانية على المستويين القومى والعالمى.

ويعد تحديد عالمى الشمال والجنوب وفقاً للثنائيات متعارضة من مخلفات الفكر الأوروبى التحديثى فالتحديث الغربى قام على فكر ينزع للجوهرانية أى أنه يرى فى المدنية الغربية جوهرًا حضاريًا يستوجب الاحتذاء، مما جعل الأوروبيين يغفلون عن نواحيهم، بل يجهلون كيفية الاستفادة من الشعوب الأخرى ويتجلى ذلك فى (أجنحة الغبار) حينما نلاحظ تفانى الطلبة الإنجليز فى تحقيق الكفاءة الأكاديمية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية دون تنمية قدراتهم الإبداعية التى تمدهم باستقلالية الرؤية فمعظمهم ظل أسيراً لهفوات آراء منقرضة حتى بات العالم دون معيار أخلاقى كفيل بالقياس القيمى. (أجنحة الغبار) (ص ١٠٣).

البطلين فى المسردتين ولكن بينما يملك الفرد حق حرية الاختيار لذاته لا تتحقق له تلك الحرية خارج السياق الاجتماعى. ففى أغوارنا تكمن بذور الإنسانية بهناتها وحسناتها (أجنحة الغبار) وربما تلخص هذه العبارات التناقض الرئيسى الكامن فى أجنحة الغبار. فيستحيل فصل أجنحة الغبار الفردى الجامع فى سماء الفكر عن جماعته التى نشأ عنها بجسده، ذلك الجسد الذى خلق من تراب الأرض ومصيره إليها. فتراب الأرض يحمل دلالة استحالة فصل الفرد عن الجماعة طالما يشغل حيزاً فى الفضاء الاجتماعى. وتتجلى لنا العلاقة الجدلية بين الذات وللجماعة فى الفضاء المحيط بفعل الأحداث التى يضمها النص. فيسعى كل من (عوض الشلالى) و (شريف تربة) جاهدين لإيجاد مكان لهما فى عالمى الشمال والجنوب. والتناقض الرئيسى الرابض فى تاريخ أمتيهما. فوادى النيل يموج بالتناقضات. ففى (دنقلة) نلمس تبايناً بين أحوال الدوبة قبل بناء السد وبعده وأحوال مصر عامة، قبل النكسة عام ١٩٦٧ وبعدها. أما فى (أجنحة الغبار) فقد غاب الإحساس الطوباوى بأرض الوطن حينما وضع الإمبرياليون الحدود الفاصلة التى تشطر العالم إلى شمال وجنوب فى أثناء تظاهرهم تحديث الجنوب (أجنحة الغبار) وهم فى حقيقة الأمر قد خطوا حدوداً جغرافية ذات تقاسيم تراتبية أدت إلى تهميش عالم الجنوب ورفض أية محاولة لإقامة حوار بين عالمى الشمال والجنوب. تلك الفواصل كان لها أثرها فى زرع الفرقة بين (شريف) وزملائه الدارسين معه فى الجامعة أثناء وجوده فى بريطانيا. كما أدى هذا التمييز بين الشمال والجنوب (القارئ) إلى إبعاده عن

الآراء الانفصالية. وعليه، ألصقت (بعوض) تهمة خيانة الوطن الأم وقوميته والتمرد على تقسيمه. وإزاء تلك الاتهامات البالغة الخطورة يجبن كبار القوم فى بلده عن مساعدته، وبعد التشاور فيما بينهم يتذكرون (لعوض) وأفعاله ويدينونه بالخيانة للقضية النوبية. ويرفض (عوض) الإذعان لفرضيات الانتماء التى تفرضها عليه الأجهزة القمعية، حكومية كانت أم جمعية. فيعبر (عوض) الحدود الجنوبية فاركاً إلى السودان. وهناك يضطر إلى التجنس بالجنسية السودانية ليتمكن من الهجرة إلى البلدان الأوروبية التى تقع شمال المتوسط وفى أثناء السرد نتجلى لنا الدلالة الاستعارية (لدنقلة) التى تصور التناقض القائم بين عصر ذهبي بائد وحاضر متفسخ. ولتلازم الأضداد دلالة، نجح السارد فى تسخيرها لإبراز التناقضات الكامنة فى السالفة صميم المسردات الجمعية المضللة فى الأزمنة السالفة وفى الوقت الراهن ولموقع الجغرافى على الحدود المصرية السودانية دلالة استعارية أخرى. فهى تصوير الهوية المرحلية التى تتجاوز النزعة القومية ومن ثم يصعب تصنيفها وفقاً لقوالب متعارف عليها. والتناقض القائم بين القديم والحديث فى (دنقلة) لدليل على استحالة الثبات كقانون للأشياء، فالحلم يتغير بنمو مفهوم الهوية. وإن كان الحلم باستعادة أمجاد (دنقلة) القديمة قد تبدد فذلك لا يرجع إلى تخرى (عوض) عنه، ولكن الحلم تبدد حينما أخفق فى إمداد النوبة بالدافع الروحى المحرك للإرادة الجمعية. ويترتب على ذلك فضح النزعات الجوهرانية كافة، الساعية إلى تنميط الهوية النوبية (فعوض) يرفض الإذعان لتلك الهوية المكبلة، المشروطة، ويفضل عليها حياة الترحال التى تكسبه ذاته لا مركزية تسعى للتعرف على حقيقتها بالانغماس فى معتك الحياة. ويغدو الفاعل هنا دائم الترحال، وأينما استقر فهو فى المنفى. ووضح عدم الاستقرار الذى يعيشه متقللاً بين ثقافتى الشمال والجنوب أو ثنائية الإقليمى العالمى ومعايشة أحداثهما المتغايرة ويمنحه رؤية تاريخية لا أحادية تتجاوزها فيها الأضداد. فالسعى الدائم للاغتراب بالذات عن الجماعة المستقرة المحيطة هو فعل اختياري ينبع من إرادة

ويتجلى لنا ذلك فى النص أيضاً، حينما نلمس حالة الضياع التى عانى منها المهاجرون الوافدون من شتى أنحاء العالم الفارون من القمع، المستجيريون بالحياة الباريسية الخالية من القيود والضوابط. فقد شغل أولئك المهاجرون مكاناً بين العالمين وقد انقطعوا عن ماضيهم مثلما تنزع الورقة الدالة على اليوم المنصرف من النتيجة التقويمية (أجنحة الغبار) (ص ٨٣). فلم يهتم أحد منهم بالتغير بل تكالبوا على اكتناز الأموال والإسراف فى المتعة وعلى مدار الأيام تحولت سعة الالتزام المتشدد التى تميز بها الأوروبيون قبل الحرب إلى الإفراط فى ملذات الحياة وزينتها.

ويرأى لنا عبر النص، أن الأزمة التى واجهت مذهب التحديث فى عالم الشمال أفقدها مصداقيتها، مما دفع جيل ما بعد الحرب إلى التحول عنها إلى مذهب المتعة. وقد تسبب مذهب التحديث العشوائى فى إثارة أزمات أخرى فى عالم الجذب ففى (دنقلة) يبين لنا النص أثر التحديث الاعتبارى فى تشريد النوبيين بعدما أغرقت مياه النيل أراضيهم. فتخطت الساسة قد دفعهم لتحديث شمال الوادى على حساب جدوى إقامة السد العالى لم تدر بفائدة على مواطنى الجنوب مثلما استفاد منه مواطنو الشمال. تلك السياسات المتخبطة قد أدت أيضاً إلى نكسة الجيش المصرى عام ١٩٦٧. أما فى السودان فكان فى محاولة الساسة تحديث الأمة انتكاسة لمفهوم الأمة، حيث أدار الحكام ظهورهم لجموع الشعب، وصار السودانيون يحتلون شعبهم. (أجنحة الغبار) (ص ٦٠) فلقد حكموا البلاد بعد الاستقلال دون إجراء انتخابات عامة توكل لهم الحكم. بل إنهم تمثلوا سياسات المستعمر. فكان لتحصيلهم العلم فى عالم الشمال - أى عالم المستعمر - الأثر فى إغفالهم الحاجز الفكرى الذى قام نتيجة اكتسابهم التعاليم الأجنبية الغربية عن التقاليد القومية. ففى (أجنحة الغبار) جهل القوم بما يدور على الصعيد السياسى فانتشرت الأقاويل والشائعات مثلما تروج القصص والحكايات، بل يتعاون الساسة والمشعرون، وقارنوا الغيب لاتخاذ قرارات حيوية فصار المسرح السياسى مغموراً

بالأباطيل والخرافات وفى أول عودة (شريف) إلى أرض الوطن، يحاول جاهداً رأب الصدع الذى أقصاه عن قومه ولكن باءت محاولته للمصالحة مع الماضى بالفشل. فقد ظل هناك دائماً فاصل بين (شريف) الذى ينتمى إلى الماضى والآخر الذى يعيش الحاضر وحتى على مستوى الأمكنة، فالأماكن التى علقت بذمته على صورة الماضى قد حلت فى الحاضر فالأماكن كانت موجودة ولكنها قد زالت (أجنحة الغبار) (ص ١٣٦). ثم يعينه (شريف) والياً على إحدى المقاطعات فيدجج فى تحديثها وتحويلها إلى جنة بعد إمدادها بمقومات التحديث كافة. حتى سميت (مملكة المستحيل) (أجنحة الغبار) (ص ٨٤) ولكن نجاحه يثير الضغائن ضده، ويطلب منه الوزير الرحيل حتى تهدأ النفوس نحوه، فعودة شريف أيضاً تنذر بالرحيل لأن أحلام المستحيل أو مملكة المستحيل لا تتحقق بالفعل الفردى بل تتطلب مشاركة الأمة برمتها.

وقد تزامن تحديث الجنوب مع الاحتلال الأجنبى مما ترتب عليه تصدع فى العلاقات الإنسانية ويتجلى لنا ذلك فى فشل المشروع القومى الذى أقامه (شريف) بسبب سياسات البنك الدولى التى تفرضها دول الشمال. وفى الماضى كان والد (شريف) أيضاً قد فقد عمله بسبب التحديث العشوائى. فقد كان الرجل يعمل على قارب يجوب النيل لنقل المسافرين إلى شتى أرجاء السودان. ومع تعميم القطارات كوسيلة حديثة للنقل والانتقال انصرف جميع المسافرين عن القارب مفضلين عليه القطار السريع. كما كان للتحديث المفاجئ على مر العصور أثره فى استجلاب لغات جديدة واعتماد ديانات أخرى، حتى استحال على بعض الناس تحديد هويتهم الأصلية ففى السودان اتبعت إجراءات الدفن فى المقابر القديمة التقاليد المعتادة، حيث وضع مع الميت فى القبر علامات إيزيس وأوزيريس وأبادا ماسك المتمثل فى زهرة اللوتس برأس أسد وجسم ثعبان. كما أن الصليب يوضع بعناية تحت الرأس، تحسباً لأية مفاجآت قد تطرأ فى الآخرة (أجنحة الغبار) (ص ٧١) أما فى (دنقلة) فيعانى (عوض) من الصراع

والتفكك. فهو كنوبى لا يتخاف من عما عاناه أسقفه فى الماضى إثر غزوات أهل الشمال بينما يمقت الحكام العسكريين الحاليين الذين يشبههم بالطواويس ومع ذلك فهو لا يشعر بالانتماء إلى النوبيين فلا يتعاطف سوى مع (بحر الغزالى) من رفاق بلدته، (والدمرداش) الذى يشاركه الآراء. أما العمدة وعلية القوم فهو يشعر بالاغتراب عنهم ولا يستجيب لخطابهم المؤدلج الذى يتسم بالسلطوية الإمبريالية. فهو أكثر انتماء إلى جموع الشعب المصرى المقهور ويدرك أن الحاكم الإمبريالى المتسلط، غريباً كان أم قريباً سعى دائماً لقمع أصوات جموع الشعب سواء كانوا من شمال الوادى أو جنوبه، سمر البشارة أو خلافه، مسحيين أو مسلمين، دون أى تمييز. فاعتراض (عوض) موجه أساساً إلى قوى الهيمنة سواء كانت من مصادر قومية أم عالمية، ويرفض مسرودتها التى تتذرع بالشعارات القومية وهى تخفى فى طياتها محتوى سياسياً فردياً. كل ذلك يدفع (عوض) لهجرة الوادى والصعود شمالاً عبر النيل، فيغدو رحالة مغرباً أينما رست سفينته. وتتيح له حياة الترحال لقاء عناصر إنسانية تستخدم لغة مغايرة لما تعودته وتمثل تلك العناصر أقلية معارضة للغة السائدة فى مجتمعاتهم. فعلى سبيل المثال التقى (عوض) وأحد اليونانيين من أصول مصرية لا ينتمى لليونان بقدر انتمائه لمصر، ويتيح له العمل على سفينته السياحية مما يوفر (لعوض) حياة كريمة. كما يلتقى (عوض) بسيمون الفرنسية، أستاذة تاريخ الشرق الأوسط، التى انتمت إليه وأحبته ولم تسمح للحائل الثقافى أو العنصرى أو الدين أن يحول بينهما وقد أعان هؤلاء (عوض) على اجتياز مفاهيمه القومية المتشددة وقدموا له منظوراً آخر لا يتعارض فيه الانتماء القومى للجماعة الإنسانية، مما أكسب فكره خاصية المرونة لا الانغلاق.

هذا المنظور الشامل للإنسانية يكسب (عوض) بعضاً من الاتزان الداخلى فيتصالح مع ذاته المنقسمة ويقرر العودة للوطن بعد غياب دام تنوع سفوات. وإن كان لرحيل (عوض) فى المرتين السابقتين دلالة على ضياع الذات وتشرذمها، صارت عودة

(عوض) للمرة الثانية محاولة لاستعادة الذات المفقودة، والسعى لإيجاد إطار مرجعي يمكنه الارتكان إليه وهو يعود آملاً في تحرير جماعته من معتقداتها البالية. فقد أدرك في غربته وجود تاريخ بديل للنظرة التاريخية الضيقة التي نشأ عليها تاريخ يعرف الوطن بأنه فضاء تتعدد فيه الثقافات وعلى المواطنين تقبل ذلك الاختلاف والتخلي عن المواقف المتشددة السابقة التي دأبت على صهر الكل في قالب واحد قلمودج الوطن الواحد الذي يروج له الساسة يغفل عن عنصر التعددية داخل المجتمع الواحد كما أنه يتجاهل التفاوت الطبقي الذي يرجع إلى عوامل تاريخية واجتماعية. تلك السياسة الوحداوية تغلب أحد أقطاب الثنائية على الآخر وتؤكد أفضلية خاصة على الأخرى مما يفضي على تعميق الثنائيات القائمة بين النوب وسكان المقاطعات الأخرى، بل الفصل بين الشماليين والجنوبيين. تلك الثنائيات التي تدعمها السلطة عن وعى أو بلا وعى بفردتها النموذج الواحد، يكون لها الأثر في تدعيم النزعات الجوهرائية عند الأقليات التي تتمسك بدورها بالمذاهب الأصولية كأداة للحفاظ على الذات وتدعيماً لأطروحة نقاء الدم. ويتجلى لنا ذلك في مسرودة (دنقلة) حينما يرفض القوم في بلدة (عوض) تقبل اتجاهاته الجديدة لأنها تتناقض والمبادئ النورية والجوهرائية. فهو يرغب في الزواج بفرنسية ويعد بتوفير خادمة لأمه ترعاها، وهم يرون في ذلك إطاحة بتقاليدهم بل إنهم لا يستوعبون المطلق وراء كلامه، وإنما يلمسون في سلوكه خروجاً عن الالتزام بالواجب والأعراف. وبناء عليه، تعقد محاكمة قبلية يترأسها العمدة بحضور كبار البلدة، ويتخذ الجميع قراراً بإلزامه بالزواج من (حليمة) التي اعتلت بأمه أثناء غيابه، رافضين موضوع زواجه بأوروبية تشذ عنهم في اللون والتقاليد رأى أنهم أقاموا تمييزاً عنصرياً يعايرون الأمور بمرجبه، مما أعاق قدرتهم على استشفاف القيمة الجوهريّة التي تكمن في كافة أبناء البشر، على اختلاف الأجناس والألوان والعقائد.

ذلك المجتمع الأبوي يشوه العلاقات بين الذكر والأنثى. فالمرأة في النص كانت تمثل

الخطاب الروائي لها بعد الكولونيالية

مكانة مرموقة في المجتمع النوبي قديماً، فهي الزوجة والأم ولكن بعد الفيضان يتبدل حالها حينما يهجرها الزوج إلى الشمال للبحث عن مورد للرزق وينتهي به الحال إلى الزواج من شمالية بيضاء. ثم يعقبه الابن الذي يرحل بدوره وينسب أمه لأعوام. وإن كان أهل البلدة قد ضغطوا على (عوض) بالزواج من غربية، فذلك في محاولة أخيرة لإعادة الأم لمكانتها في المجتمع الأبوي، لا لشيء سوى تعريض علاقة الأم والابن لصراع حيث تتنازعهما مشاعر متضاربة عاجزة عن الوفاء بواجبات الأمومة أو البنوة وحقوق الذات. ويعجز (عوض) عن عقدة هذا الموقف وهو الذي ظن أنه سوف يحرر أهله بتعليمهم الاحتكام إلى العقل. ولكن الضغوط العاطفية التي تعرض لها شروشت على قدراته الذهنية.

وأضحت تلك الضغوط العاطفية إلى تعقيد علاقة (عوض) بالنساء، فيظل حائراً عاجزاً عن تحديد علاقته (بسيمون) صديقه الفرنسية، تلك العلاقة التي ساعدته في التغلب على تعصبه ومهدت له الطريق لاكتساب المعرفة بالتعليم الذاتي. ولكن بعدما اقتنص (عوض) في فخ واجبات البنوة، بدت له (سيمون) من منظور آخر. فهي تبدو المرأة الغربية السهلة المعدال التي قد تستبدله في يوم ما برجل آخر مثلما استبدلت بزوجها (عوض). (دنقلة ص ١٠) أما أمه فبدت له الآن تجسيدا للحلم القديم بتحقيق العدالة وتحرير النوبة. وربما تكون سيمون قد أخطأت حساباتها مما (أضر عوض). فلقد تصورت (عوض) وأهله بشكل مثالي، كما قادتها نزعاتها التبشيرية إلى الإيمان بقدرتها على تحرير (عوض) من التناقضات التي

تعتصره، مما أوحى (لعوض) أنه يمتلك طاقات دفينية هو في الواقع لم يكن قد تحكم في كافة نواصيها بعد كل هذه التصورات الباطلة قد ضاعفت من صراع (عوض) الداخلي وجعلته يستسلم تحت أول ضغط عاطفي يتعرض له. وترتب على إذعان (عوض) لتلك الزيجة أن صار خائناً لحبيبته (سيمون) وزوجته (حليمة) وتتجسد لنا طبيعة علاقته (بحليمة) يوم زفافهما حيث تراوغه العروس مراوغة الغواني بينما تسرع لتلبية أوامره بمنتهى السلبية. ويقع (عوض) في حبائلها وهو مثقل بالشراب. فعلاقتهم شرعية ولكنها حسية على عكس علاقته (بسيمون) التي كانت لا شرعية ولكنها أشبعت العقل والجسد معاً.

وعلاقة (عوض) (بسيمون) قد تحمل أصداء لعلاقة أبيه بالقاهرة البيضاء. وإن كانت علاقة أبيه بالبيضاء قد أودت بحياته، كانت لعلاقة (عوض) (بسيمون) أثر كبير في تحرره من كثير من المعوقات الذهنية التي كبته وقد خلقت علاقة والده السلبية بالبيضاء التي قتله كثيراً من الشجون في نفس (عوض) فرغبته في الثأر لأبيه لم تكن بدافع الولاء الأبوي. ولكنها باتت ضرورية لتحقيق العدالة. وكان ذلك حافزاً قوياً فلقد ظل (عوض) يحلم بالعدالة، حتى أنه انضم لصفوف المناضلين السياسيين الذين حلموا بقطار يحملهم بلا درجات (دنقلة ص ٣٣). ولم تفلن جماعته وأهل بلده إلى مفهوم العدالة بمدلوله الأشمل الذي يجتاز حدود تربتهم ذلك التضارب بين طموح (عوض) وأهل عشيرته لا يجعل منه بطلاً تراجيدياً مقهوراً. (فعوض) يتورط أيضاً في فعل مناف للعدالة حينما يهجر عروسه وقومه ليرحل للمرة الثالثة عن الوطن. فالمفاهيم والرؤى الحدائية التي اكتسبها لم تمهد له كيفية الوصول إلى قومه بل أقصته عنهم، حتى أشعر قومه أن في تعليمه الحدائي نقمة. ومن ثم فقد صار (عوض) بفعل التحديث جانياً مجدياً عليه. كما كان للتحديث آثاره السلبية على الساحة السياسية فيما يمس العلاقات الجنسية في (أجنحة الغبار) أيضاً. فعلاقات (شريف) الجنسية علاقات مشجوبة تجسد إحساسه بالعزلة ففي أوروبا تستثيره

النساء وتستحوذ على جسده فهو إما يستثير خيالات (لويز) الكيخوتية أو يشبع شهوات (ديدى) الغرائزية وإما يساند (جين) فى إدارة أعمالها أو تسانده الكونتيسة بنفوذها وأموالها. تلك العلاقات الجنسية أعاقَت نموه الذهنى وهو لا يدرك حقيقة مأساته إلا حينما يلتقى (بزهرة) الفتاة المغربية أثناء هجرته الثانية إلى أوروبا. كانت تمارس البغاء فى حانات باريس مما أثار (شريف) وكان نفوره منها لا يرجع لأسباب أخلاقية بل لاكتشافه أن فى احتراقها للدعارة محاولة يائسة للتعويض عن وحدتها فى المهجر وتبين (لشريف) أن ذلك ينحسب عليه أيضاً، فعلاقاته الجنسية الفاشلة هى تأكيد لعزله (أجنحة الغبار ص ١١٧) فحياتهما فى المهجر قد دفعت بهما إلى محاولة الانتماء للآخر عن العلاقات الجنسية، ظناً منهما أن الحميمة الجسدية قد تزيل العزلة الروحية وتتوالى الأحداث بلا تطور خطى ولكن تكسبها نصيتها. أى أسلوب تضمينها فى النص. بعداً يميز بين (شريف) المتضمن فى الحدث و (شريف) كاتب/ قارئ الحدث، مما يتيح للأخير القدرة على مكاشفة الذات ومراجعة السياق الاجتماعى. (فشريف) يلحظ التوازنات بين مجون رواد الحفلات الباريسية فى عالم الشمال وفساد الأنماط الأخلاقية للحكام السودانيين العسكريين، فكلاهما يسعىان للتوصل إلى منظومة تعلل وجودهما (أجنحة الغبار) (ص ١٠٤). والحكومات الفاسدة عادة ما تعكس مجتمعاً يسوده القمع الجنىسى. فقد بين لنا التحليل النفسى أن القمع بعامة يحرك نزعات جنسية مكبوتة (لابلان ش ١٩٧٦، ص ٨). فالكتب يؤثر على النشاطات الإنسانية كافة وفشل الحياة السياسية إنما يعكس تردى العلاقات الجنسية داخل المجتمع. وعلى الرغم من إدراك (شريف) للفساد السياسى القائم يظل متورطاً هو أيضاً فى علاقات جنسية مشينة ففى وطنه السودان، يعزف عن تكوين حياة أسرية وتصير داره أشبه بالماخور، تتردد عليه الداعرات. وإن كان فى عالم الشمال قد استبعدته النساء فهو فى عالم الجنوب يستعبدن بإخفاقه فى الحياة السياسية إنما يعكس إخفاقه فى إقامة علاقة جنسية تتسم

بالاستمرارية. فالعلاقات الجنسية المبثورة تعكس العجز عن إقامة مشاركة إنسانية على أسس سوية ويتجلى لنا ذلك فى ممارسات (شريف) السياسية حيث يقيم مشروعاته بقرارات فردية من جانبه. وعلى الرغم من تورط (شريف) فى صفقات مربية، إلا أن ورودها فى النص لا يشير بأصابع الاتهام ضده، لأن (شريف) السارد يفصح (شريف) الحاكم أثناء استغلاله نفوذ منصبه، وعقد مساوماته. فهو يصرح بحصوله على طائرة خاصة عند إبرام صفقة مبيدات، بينما كانت القطارات التى نقل جموع المواطنين فى حاجة إلى صيانة كما يفصح عن قبوله لهدية شخصية من المستشار الثقافى لسفارة (تايلاند) فى مقابل بعض الخدمات الخاصة التى سددها له. وتحتسب كل تلك الأفعال ضد (شريف) حينما يرفض الرضوخ لأوامر الوزير بناء على تعليمات البنك الدولى، فتعقد له محاكمة صورية تصدر حكماً بإبعاده عن البلاد للمرة الثالثة، ويغدر (شريف) مثل (عوض) جانباً ومجنباً عليه.

(عوض الشلالى) فى (دنقلة)، و (شريف ترية) فى (أجنحة الغبار) تتنازعها التناقضات التى توارثها عن الماضى واكتسبها فى الحاضر. فالرحيل عن الوطن مرتين أفضى إلى انفصالهما عن الشعور بالمواطنة وحرمانهما من الدعم الروحى الذى تؤمنه العقائد الجماعية. ولم تمدهم الحداثة الأوروبية بغذاء روحى بديل. ويعلق (شريف) على ذلك حينما يلاحظ فشل مثقفى عالمى الشمال والجنوب فى إمداد العامة بالتوجه العقلانى السليم وهناك أمثلة فى النص على ذلك. ففى أثناء وجوده ببنارس التقى (شريف) والكاتب الإفريقى الأمريكى (وستون ديفز) الكاتب المعزول الذى أقام حائلاً بينه وبين جمهور القراء فصارت أعماله عديمة الجدوى ومن مثقفى الجنوب يقدم لنا النص الشاعر السودانى (شيبش) الذى أتم تعليمه فى عالم الشمال ولكن رفض ثقافته، ويسعى فى الوقت ذاته لتقويض التقاليد الثقافية لعالم الجنوب. ويجاهد (شيبش) فى سبيل تحطيم المتاريس التى تحصن قلعة الثقافة الوطنية وتعزلها عن العالم. واجتهد لتأليف الوطنية هوية ثقافة

مفتوحة على الآخر، تنتمى إلى ثقافات العالم التى تعرضت لظروف مماثلة والمعروفة بثقافة ما بعد الاستيطان ولكنه سرعان ما يتلبه إلى استحالة تحقيق أحلامه بل يكون مصيره إدانة السلطات واتهامه بالردة والخيانة. ولا يخفى على (شريف) السارد أن (شريف) المثقف قد تعلم فى الشمال ليعود بمشروع متقدم يعجز العامة على تفهم شفراته مما يقيم الحواجز بينه وبين أهله والعامة، ومن المفترض أن يكون قد عاد للوطن لتشييد الجسر لإقامة الحواجز. ولكن (شريف) كان قد اعتقد أن عليه أولاً تحرير ذاته وتحديث منهجه حتى يمكنه تعليم قومه تبعاً ولكن يتبدى عبر النص استحالة تحرير الذات بمعزل عن الآخر، فالحرية تكتسب فى سياق الممارسة الجماعية التى يتفاعل فيها تحرير الذات بتحرير الجماعة أما عن وضع المثقفين فى (دنقلة) فلم يكن أحسن حالاً. فقد اخترق صفوفهم ضباط المخابرات بسهولة تعقبهم وإدانتهم. وفى بداية حياته كان (عوض الشلالى) قد انضم إلى جماعة (المستقبلين) التى اعتقل جميع أفرادها لاتجاههم اليسارية. كذلك اعتقل (بحر الغزالى) بعد كتابة مقالات تعبر عن آراء انفصالية وتهاجم سياسات الحكومة. ولكن بما أفاد اعتقال الشباب المثقف؟ فلم تدر تلك التضحية بأى عائد على العامة. (فعوض) الذى خاض تجربة الاعتقال عجز عن الدفاع عن نفسه وقضيته فى حوار مع (عثمان الكنزى) القروى البسيط، حين وجه له الأخير الاتهام بأن الجماعة التى ينتمى إليها (عوض) ما هى إلا جماعة ملاحدة لا يرجى منها شيء ومن ثم فقدت جماعات المثقفين مصداقيتها لدى العامة، على الرغم من زعمها بأنها تخطط من أجل مصلحة العامة. وحتى على مستوى علاقة أعضاء الجماعة فيما بينها، فكانت مفككة الأواصر بفعل الخلافات الثقافية التى تفتقد المعرفة التاريخية بالآخر. فالأعضاء القاهريون يجهلون الحقائق الموضوعية عن النوب، بل يرمونهم بكتهم اللاذعة. ففقدان الاتصال بين مثقفى القمة والشرائح الجماهيرية قد أصاب الممارسة الثقافية بالوهن، وأضعف دور المثقف.

الخطاب الروائي لها بعد الكولونيالية

ويجدد النسان أسباباً أخرى أضعفت حلقة الاتصال بين المثقفين والعامّة. ففي (أجنحة الغبار) كانت لشعارات العسكريين المجوفة أثرها في استرابة العامة من أية منطلقات فكرية أخرى، خوفاً من اكتشاف زيفها فيما بعد مثلما تكشف لهم زيف العسكريين. فتملك العسكريين نواصي الأمور في كافة المراكز الإدارية غلف الأمة في شبكة من الأكاذيب والحيل. كما تسرب النظام السلطوي ليؤثر في أدنى الرتب. وعجز العسكريون في توظيف الشعارات القومية في مشروع سياسي يتحقق بالمشاركة الجماعية. على العكس، فقد تعقب الضباط معارضتهم في كل مكان وكمموا الأفواه بالتعذيب الجسدي والنفسي. وهناك مواقف شبيهة في (دنقلة) حيث يصرح أحد لواءات الشرطة (لعوض) أثناء التحقيق معه (نحن القانون) فهل باستطاعته إقامة حوار مع لواء شرطة؟ (دنقلة) (ص ٤٧) وقد أمضى افتقار الحوار بين الحاكم والمحكومين إلى غياب القرار الجماعي مما عمق الفجوات بين أعضاء الجماعة الواحدة. ففي النص، لجأ أفراد الجماعات المهمشة من أمثال (بحر الغرالي) إلى الارتكان على تعريف أصولي للهوية النوبية تتسم بالروح الانفصالية. فافتقاد المشروع القومي لا يقيم عملاً مشتركاً وبالتالي تفاعلاً مشتركاً.

عجز الواقع عن توفير مرجعية ذاتية أو اجتماعية يرتكن المرء إليها بعد الغربة والارتحال. فلا ميناء للرحالة سوى فضاء النص. فالنص في (دنقلة) يشكل فضاء باستطاعته الرحالة أن يأنس إليه.

وهذا عبارة (لجيل دلوز) توضح ذلك، فهو يذهب إلى أن اللغة تعوض عن فقدان الوطن بإعادة المعنى إلى موطنه (١٩٩٠، ص ٦١). وإن كان الفاعل في النص يدعم موقف المهمش، فذلك للقيام بدور ثقافي فعال حتى وإن افتقد الإحساس بالمواطنة في أي مكان، فترحاله الدائم قد زوده بالوعي بالتناقضات التي تعترى المفاهيم الدوجمائية. كما تعد النصية، الملاذ الأميز (لشريف) في (أجنحة الغبار) فهو يسرد لنا مسرودته حينما يصل إلى أدنى مستويات الإحباط (أجنحة الغبار) وهو يذكرنا عبر النص أنه بصدد

التي خلفتها الصناعة الحديثة. (أجنحة الغبار) (ص ٥) وبممارسة النصية تظهر هوية ثقافية تؤلف بين شتى أفراد الجماعات ذات الأصول العنصرية المختلفة. وليس الحافز لذلك هو الفضول (السياحي) لثقافة الآخر بل هي محاولة لتأليف ذاتية جديدة تجد هويتها في أية ثقافة كانت ففعل الكتابة يتيح تلك الممارسة لأنه يؤلف بين رؤى العالم المتباينة.

ففي (دنقلة) يظل أهل الوادي يدركون ثقافة واحدة وماضياً ووطناً واحداً، لا يرون سواء، على الرغم من اختلافه تحت مياه الفيضانات وترحال (عوض) إنما يجسد الاستمرارية في هوية أهله فهو قد اضطر إلى الترحال لحاجته لإعادة تأسيس هوية قومية جديدة في فضاء جديد بديل للخريطة التي قضى الليل على معالمها (دنقلة) تنقد الخطاب القومي السلبي بمفاهيمه الجوهرانية في تعريفه للهوية. فالنص يثير خطاباً قومياً يفسح فضاء للمشاركة في السياسة العامة، ولا يقصر مزاعم القومية على تجانس عنصري محدد، مثلما هو الحال لدى النواب المتشردون، ولا يلحق بالقومية تعريفات رسمية تفرضها القوة العسكرية القامعة. فحياة الترحال التي يخوضها (عوض) تبين بطلان المزاعم الرامية إلى تأكيد نقاء الهوية الثقافية، فالثقافة - أية ثقافة كانت مهجنة في طبيعتها.

فلم تعد الهوية - في النصين - ذات تعريف محدد، ولكنها صارت تثير إشكالية لتفاعلها المستمر مع التاريخ صفة خصوصية بينما تنتهج الذات التزاماً سياسياً. وفي النصين يكون الدافع إلى الرحيل هو التعلق بالوطن، فالرحيل ليس هروباً ولكنه تهبة للعودة ويفضل الرحالة ممارسة الحياة في فضاء بيئي ليتابع الأحداث بتناقضاتها وازدواجياتها. ومن ثم: فهو طليق من قيود المسارات الضيقة التي تحددها القوى الإمبريالية بنظمها التراتبية أو القوميات الرجعية. وتغدو رسالته مقاومة الاتجاهين في آن، وتغدو ممارسته السياسية جانباً مكملاً لاكتساب المعرفة. فتورط الباطلين في الفساد ليس مدعاة للتشائم أو الشك، ولا يجب أن يولد إحساساً بالامبالاة أيضاً فالدجربة التي يخوضها الفاعل تمدنا بتساؤل خاص بالعالم

كتابة روائية، مع أن مسرودته تظل بلا بداية أو نهاية. فالبدائيات والنهايات تفترض نظاماً تراتبية مضللة. وخلاصة مسرودته هي مسرودة مضادة لكافة المسرودات ذات التعريفات المسبقة. يأمل (شريف) في الكتابة عن بطل ليس له انتماءات ثقافية محددة. ويتحقق ذلك في النص، (فشريف) البطل، في حالة من السعي الدائم والارتحال يشعره بالغربة حتى بين أهله (أجنحة الغبار) (ص ٩١) وفي حقيقة الأمر لا ينتهي (شريف) إلى عالم الشمال وأهله الذين تغاضوا عن الأثيري وهم بصدد التمسك بالحقائق الجافة. كما يختلف أيضاً عن أهل الجنوب الذين أنصتوا إلى أناشيد السحر والأسطورة وربما (لشريف) بعض الشطحات السلوكية مثلما اتسمت تصرفات أبيه بالجنون ولكن (شريف) لم يسر على نفسى الدرب، فلم يهجر وطنه ويسكن الصحراء مثلما فعل أبوه بل تجاوزه فمسرودته المضادة المنصصة قد هيأت له الاستماع إلى شيء في صفاء النهر وفي صلابة الصخر فهو قد ضرب بالمجداف صوب الشمال ثم عودة للجنوب، وتجول بين الماضي والحاضر حتى سمع صوتاً يعتقد أنه الحتمية والقدرية في آن (أجنحة الغبار) (ص ٩٩) فلقد تجمعت الأحداث في النص لتؤلف منظومة عبر السرد.

فالأحداث المنصصة تقيم حائلاً دون الارتداد إلى أساطير الماضي الذهبي التي تذهب بنقاء العنصر، والهوية الجماعية الخالصة. فقد أفضى هذا الخطاب إلى سياسات تفريقية عملت على تفرقة الجمرع مثلما يتبعثر الغبار بفعل الرياح حتى صاروا تعوزهم الحيلة، وكأنهم مسوخ لأنفسهم لا مكان لهم في العالم سوى شغل الفضاءات

الذى تحكمه علاقات هيمنة وما يقضى إليه ذلك من تضليل. تلك النصية - التى نحن بصدددها - تهيب قراءة جديدة للخطاب الكولونيالى. ويذهب (هومى بابا) إلى أن تلك القراءة: تصرف اهتمام القارئ عن محاولة التعرف على الخصائص السلبية أو الإيجابية التى تملطى عليها الرموز الثقافية حتى العيل الإمبريالية) اخضاع الآخر بغرض فرض الخطاب الأنموذجى المتقوّل (١٩٩٠، ص ٧١) وعلى هذا النحو اقتصر الرحال دائماً بالأقليات أينما كانوا، لأنهم يمثلون الرأى النقيض للأغلبية المهيمنة. ومن هذا الموقع، يسعى الرحال لإخفاء منظور معرّفى أرحب ينادى بمراجعة المفاهيم القومية السائدة وإعادة النظر فى التوجهات العالمية.

ويقضى ذلك إلى إعادة تخطيط البرامج القومية من منظور نقدي، وإعادة تقييم

السياسات العالمية الشمولية التى تزعم العالمية (أنظر جولجيرجر ١٩٩١، ص ٥٨) اعتداد أهل الوادى تحديد رؤيتهم فى إطار ثقافة أحادية، وماض خاص وأرض كائنة أبداً ولكن فيضان النيل محا الحدود وغير الأحوال ليغدو رحيل الفاعل تجسيدا للهوية جماعته المتغيرة، لقد عبر الرحالة ليؤلف قصصاً جديدة فى نص يذيب خريطة الامتيازات، فالقومية التى يسعى الرحالة إليها لا تحقق بمعزل عن ترحالى فالتنقل بين شمال العالم وجنوبه ومراجعة ماضى التاريخ وحاضره يعد الرحالة بتفسير تاريخى يربط بين تلك الثنائيات المعهودة، مما يتناقض وتفسير السلطات الرسمية. فحياة الترحال هى دلالة خلى لا استمرارية الهوية الجمعية التى تظل فى حالة من التشكل الدائم ومن ثم، تغدو هويات الأهالى مرادفة لمعالم الوادى الذى ظل الليل يصوغ تشكيله عبر العصور. ■

الهوامش

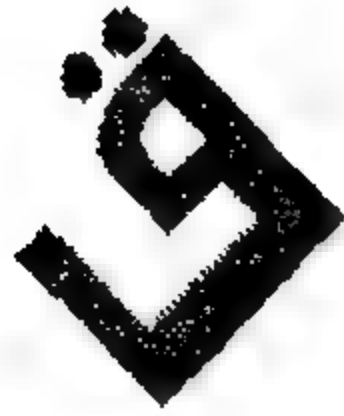
(١) إدريس على كاتب مصرى من اللوبة. وقد حصلت (دقيقة) على جائزة نجيب محفوظ من المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤. وسوف تصدر ترجمة للرواية إلى الإنجليزية قريباً، عن دار نشر أمريكية.

(٢) جمال محبوب روائى سودانى يكتب بالإنجليزية ويعيش فى المنفى كانت جريدة التايمز قد وصفته كأحد كتاب الرواية العالميين. كما حصل على جائزة أممن رواية قصيرة عام ١٩٩٣، عن جريدة للجاريان.

(٣) فى حوار له مع ميغين يونس من مجلة آرت ريج صرح محبوب أنه حينما يكن فى السودان يشعر بانتمائه إلى الإنجليز، وفى إنجلترا تسيطر عليه المشاعر السودانية. (ص ٢٠) والمعروف أن محبوب من أم إنجليزية وتعلم فى إنجلترا.

(٤) أنظر أيضاً.

(٥) يقول إنوارد سعيد فى هذا العدد ليس بمستغرب أن يصير معظم الكتاب الذين يعيشون فى المهجر روائيين. فالعالم الجديد بدأ لهم بعيداً عن الواقع، وهو فى ذلك يشبه عالم الرواية اللاواقعى..





الإيقاعات الروائية

المؤلف:

١٠٠ المقص المروع، د.ج. إنديت، ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد.

الشعر:

١١٣ لماذا البحارة دائما بانسون، زهرة يسرى. ١١٤ العاديون لا يجلسون في المقاعد

الإمامية - أو الحقد على صلاح حامد، محمود خيرالله. ١١٦ على سرير واحد، مسعود

شومان. ١١٨ سعادة متأخرة، فتحي عبد الله. ١٢١ من هنا وبخار خفيف يتكاثف

على المرأة، ياسر شعبان. ١٢٣ لأنى لست نادما سينتهى هذا العالم، وائل فاروق.

١٢٧ وكأنه أنا، وليد طلعت. ١٢٩ فى الطريق لتورنة الزفاف، صالح الغازى. ١٣٠

حين كان الغمام يهوى، محمد إبراهيم ابو سنة. ١٣٢ لكل هؤلاء، عيد صالح.

المصن:

١٣٦ كرم العنب، عبدالوهاب الاسوانى. ١٤٢ السرداب، نورا امين. ١٤٥ قستان، ليلى

الشربيني. ١٤٧ الطريق إلى رأس التين محفوف بالعرايا، سعيد بكر. ١٥٠ حجر الصيف،

محمود حنفى. ١٥٢ خيط الدم، سمير سلطى التل. ١٥٩ للذباب أيضا رقطة، نضال

حمارنة. ١٦١ الجنيه، جمال زكى مقار. ١٦٦ كلاب فى بعض، علا البربرى.

الموقف من المروع

د.ج. إنرايت

ترجمة: ماهر شفيق فريد

(١٩٧٩)، «مجموعة القصائد» (١٩٨١)، «سجلات إخبارية فورية: حياة» (١٩٨٥)، «مجموعة القصائد: طبعة مزيّدة» (١٩٨٧)، «تحت الظروف: قصائد ونثر» (١٩٩١).

تشمل كتاباته النقدية: «الأدب لأجل الإنسان» (١٩٥٥) «محل الصيدلاني» (١٩٥٧)، «متأمرون وشعراء» (١٩٦٦)، «الإنسان بصلة: مقالات ومراجعات» (١٩٧٢)، «المشكلة الجذابة: مقالة عن التورية الساخرة» (١٩٨٦)، «جنون بالكلمات: مقالات عن اللغة والأدب» (١٩٨٧)، «حقول الرؤية: مقالات عن الأدب واللغة والتلفزيون» (١٩٨٨).

له من الروايات: «العام الدارسي» (١٩٥٥) وتبدو أحداثها في مدينة الإسكندرية «أشكال المجاز» (١٩٦٥).

ق هو اليوم في السابعة والسبعين، مدير دار للنشر في لندن سابقاً، غزير الإنتاج شعراً ونثراً كالعهد به دائماً: إنه الشاعر، الناقد، الروائي دينس جوزيف إنرايت المولود في ١٩٢٠. رجل واسع الأسفار عمل في الشرق الأقصى أستاذاً للأدب الإنجليزي، وفي جامعة الإسكندرية قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

لإنرايت من الدواوين: «الضبع الضاحك» (١٩٥٣)، «خبز أكثر من الأزهار» (١٩٥٦)، «بعض البشر أخوة» (١٩٦٠)، «ألوان من الإدمان» (١٩٦٢)، «آدم القديم» (١٩٦٥)، «اجتماع غير قانوني» (١٩٦٨)، «ثورة الآلة الكاتبة» (١٩٧١)، «بنات الأرض» (١٩٧٢)، «المقص المروع» (١٩٧٣)، «غضبات حزينة» (١٩٧٥)، «الفردوس محلى بالصورة» (١٩٧٨)، «كتاب قاوست»

حرر عددًا من الكتب منها: «كتاب أوكسفورد للشعر المعاصر ١٩٤٥ - ١٩٨٠»، «كتاب أوكسفورد عن الموت» (١٩٨٣)، «حلو الكلام: استخدامات الترقيق من حواشي القول» (١٩٨٥).

ولد إنرايت في لمنجرتون بمقاطعة وركشير، واشتغل بالتدريس في جامعات مصر واليابان وألمانيا وتايلاند قبل أن يغدو أستاذًا للأدب الإنجليزي بجامعة سنغافورة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠ وهو الآن يعيش في لندن.

أهم ماكتب عنه في الإنجليزية: «د.ج. إنرايت: شاعر المذهب الإنساني» «نوليم والش» (١٩٧٤)، «والحياة: بوسائل أخرى: مقالات عن د.ج. إنرايت» (١٩٩٠) من تحرير جاكين سيمز، وهو يضم مقالات لواحد وعشرين ناقدًا وأديبًا.

فيما يلي نخبة من قصائد إنرايت عبر السنين، ختمتها بمقتطفات من متابعته الشعرية المسماة: «المقص المروع: مشاهد من طفولة في العشرينات» (١٩٧٣). والقصيدة بمثابة ترجمة ذاتية منظومة أبطالها الشاعر، وأبوه وهو أيرلندي يميل - شأن الكثيرين من بني جلدته - إلى الشراب والتفاخر بأمجاد وهمية، والأم التي عملت زمنا بالخدمة المنزلية، وهي أعقل من الأب وأكثر واقعية.

وخيوط القصيدة أربعة: الدين، والجنس، والأدب، والفوارق الطبقيّة ومن تفاعل هذه العناصر

الفرد

واحد من غلطات الطبيعة، جندب

مزرق وطويل، أشد خضرة من أى عشب.

ومع ذلك فإن أغنيته الحية

تهز الصباح اللاهث الأنفاس، واثقة

من أن البشر سيظلونه زهرة عديمة الجدوى،

الحيوانات تلاحظ فقط حجراً كريماً.

يجدل الشاعر تجربة بطله في طفولته ومراهقته وشبابه الباكر.

وتحفل القصيدة بإشارات إلى الشعراء (وردزورث، توماس هود، بيتس، روبرت بروك)، ومسرح شكسبير، والروائيين (سترن، فورستر، جويس) والنقاد (رسكن) دون أن تنزلق إلى التظاهر بالعلم أو التشديق بالأسماء. فإشارات إلى هؤلاء الأدباء ذات وظيفة فنية: تبتعث أجواءهم وأساليبهم أو ترسم حالة نفسية معينة، أو تذكرنا بثقافات الماضي، أو تقيم - من طريق التورية الساخرة - حواراً مع هؤلاء الأدباء الأسبق عهداً، أو تبين التوازي بين الحاضر والماضي رغم اختلافاتهما الظاهرية. فهناك طبقات متعددة من المعنى في شعر القصيدة.

وقصيدة «المقص المروع» تمثل نقطة من أعلى النقاط التي بلغها فن إنرايت فهي تخلو من العاطفية المسرفة من جهة، ومن الكليية اللامبالية من جهة أخرى ونبرة الشاعر هادئة متزنة، ولكنها تشتمل على عاطفة مكبوحة وتنبعث الشخصيات إلى الحياة من خلال لمسات واقعية واثقة. وليس هناك إسراف في استخدام الصور الشعرية ولا ميل إلى الإغراب. ويقترب الشعر أحياناً من وضع النثر (حيث يميل بناء الجمل إلى الطول ولا تلفت الإيقاعات النظر إلى ذاتها) ولكنه كنثر الأوجسطيين في القرن الثامن عشر - نثر مصقول مهذب مشذب الأطراف.

الحرية الثقافية

إذ يطلق سراحك

من كل لجنة،

ماعساك تكتب؟

يكتب للمرء رغم،

بالرغم من الإخفاق،

ومن الضوء الآخذ في الخفوت

يعمل المرء بسبب

قلة الفراغ

من قلب فقدان

الحرية؛

لكي يملأ النقص

بالحضور.

إنك بحاجة إلى وقود الهزيمة المر

من أجل الشعر.

إن قوته الدافعة

هي انعدام القوة.

عبء

كان الجندب عبئاً على.

كان يعرف شيئاً يؤذي.

في أحد أحلامى سحقت الجندب

لم كان الجندب عبئاً إلى هذا الحد؟

لقد كان غناؤه يحول بينى وبين النوم،

كان فحواه لا يزال: كل اللحم عشب.

إن الجندب، على النقيض من البومة، والخفاش، والورس،

ليس من قوى الظلام.

إنه يغنى على راحته في ضوء الشمس.

أتراى قد رفدت على راحتي في ضوء الشمس؟

لقد حال الجندب بينى وبين النوم.

ولئن كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا حلاً؟

لم يعد الجندب عبئاً.

الرد

[عبارة «الشكل على البساط» التي ترد في هذه القصيدة من
ابتكار الروائي الأمريكي هنري جيمز ويقصد بها الشكل الفنى
الذى ينتهى إليه الفنان بعد جهد]

برضاء جمالى

وراحة معنوية حادة بدأ فى النهاية

يرى شكلاً يتكون على البساط.

«معذرة ياسيدى»، هكذا تتم البساط بوهن،

«يسعدنى أنك تدرك نموذجاً،

ولكن الناس يواصلون دوسى بالأقدام،

وهناك كان: الشكل على البساط!

السلسلة العظمى

اختفى بول. هل عاد إلى بيته فى إجازة، أشد حياة من أن
يذكر هذه الحقيقة؟ لقد اكتشفوا أنه فى مستشفى، حالة زهرى
متقدم. لقد قرر أن يعظم نفسه عن الخجل فذهب مع امرأة.
ولما كان أشد خجلاً، وأشد حياة من أن يبحث فى مكان آخر،
فقد ذهب مع بغي. وكان أشد خجلاً من أن يذهب إلى طبيب.
كانت أول امرأة يضاجعها. وأول وظيفة له أيضاً وإذا شعرت
الشركة الآسيوية الشرقية بالصدمة والفرع فقد فصلته، تلك
يمكن أن تكون أجور الخجل، والحساسية، والجنس.

مقتطفات من «الفردوس محلى بالصور»

(٣)

«تربة غنية»، هكذا لاحظ صاحب البيت.

«تروى رياً غزيراً». غدران إلى اليمين،

وينابيع إلى اليسار.

«الوردة، كما تلاحظ، بلا شوكة».

«ما الشوكة؟» سأله آدم،

«شيء يوجد في جنبك،

«هكذا أجابه صاحب البيت».

«ولما لم يكن ثمة فصول

فإن الزهور جميعها تزدهر طوال الوقت».

«ما الفصل؟» تساءلت حواء،

«ليس لك إن تسألي عن الأسباب،

«هكذا أجابها صاحب البيت».

كان الشذى يتصاعد من الأشجار،

والأعشاب تسقط من الكروم،

والرمل مصنوع من ذهب،

والحصى مصنوع من لآلى.

«لم أر قط شيئاً شبيهاً بهذا» قالت حواء.

فابتسم صاحب البيت قائلاً: «طبيعى».

«إنه شيء يفوق الخيال!» هكذا تنهد آدم.

«لست ملزماً بأن تتخيله،

«هكذا قاطعة صاحب البيت» بعد».

(١١)

حواء قضت التفاحة

(كانت أسنانها بيضاء قوية:

فلم يكن ثمة شيء اسمه التدهور).

جرت العصاراة على ذقنها.

أكلتها كلها

(لم يكن ثمة دورة في اللب:

لم يكن ثمة لب)

جرت العصاراة بين نهديها.

«لقد فعلت شيئاً غير مسبوق،

«هكذا حدثت نفسها.

«ولكنى لا يجب أن أكون أنانية،

قطفت تفاحة ثانية لآدم

(١٢)

«ماذا عن آدم؟

هل أستاذت بها النفسى

هل سأكون فى مكان السيد؟»

إذ من ذا الذى يكون حراً، إذا كان تحت؟

لكن ماذا لو سقطت ميتة؟

سوف يندفع ويتزوج واحدة غيرى.

حسناً لو سوءاً،

مرتاً أو حياة،

فى مكان السيد أو تحت،

خير لى أن أشاطره إياها.

إنى امرأة بسيطة».

(٢١)

«لم يكن لى صوت،

«هكذا تنهد آدم» «لم يكن لى خيار حقيقى».

فمسحت حواء دمعة وقالت
«كنت أريدك، حياً أوميتاً».

«سواء كانت عطية أو لعنة،
«إن خيراً وإن شراً».

«فليات الأحسن أو الأسوأ، علينا أن نأكل».

وهي ترقب العشب تحت أقدامهما.

كان العالم يمتد هناك، وكان بوسعهما أن يختارا.

قال: «سأتعلم كيف أصنع لك حذاء».

(٢٢)

«لم لم نفكر في الثياب من قبل؟»

هكذا تساءل آدم،

وهو يسل حواء من ثيابها.

«لماذا فكرنا في الثياب أصلاً؟»

هكذا تساءلت حواء

وهي تغسل ثياب آدم.

(٢٤)

«لقد خلعت عليه اسماً غاية في اللطف،

هكذا قال آدم النكد.

«لقد دعوته ثعباناً».

بل إنى خلعت عليه اسماً آخر:

دعوته حية.

مامن عرفان بالجميل في الدنيا.

إنهم يعضون اليد التي تقوتهم».

«لقد حدجنى النمر بنظرة فذرة،

هكذا قاطعته حواء مسرعة.

«وأصدر الفيل صوتاً سوقياً،

وتلك القطة قد خمشت أنفى،

ووجدت صرصوراً في المطبخ.

إنى سعيدة لأنى لم أكن

من منح تلك المخلوقات أسماءها،

(٢٦)

«ماكل هذا الكلام

عن الإحساس بالخطيئة؟

إنه هراء!، هكذا صاح الشاب قابيل

«إنه أفيون الشعوب».

«إنه كل مالدينا يابلى،

قالها له آدم: «لقد شربنا فرجذناه».

«ما الأفيون؟»

هكذا سألت حواء بشك.

فيما بعد قتل قابيل أخاه.

لأسباب تتعلق بالعمل.

«أرأيت؟» هكذا قال له أبواه

«لقد قلنا لك».

مقتطفات من «كتاب فاوست،

فاوست يجلب على نفسه المتاعب

«والآن خبرنى يامستوفيليس - من الذى صنع العالم؟»

كانت تلك خرقة حمراء، بمثابة وضع قطة بين حمام.

كان فاوست متوهجاً من الدبذ، يشعر بالطيش المجازف

آه، هكذا قال الآخر بأدب إنه سؤال شائق.

قد كان ثمة كثيرون منا في ذلك الوقت، وأنت تعرف شكل هذه الجهود التعاونية. العمل الجماعي هو الإجابة [عن سؤالك].

فاوست وجرتشن يسيران في الحديقة

«كلا، لست أرى القس كثيراً.

والواقع أنني شخصياً دكتور في اللاهوت..»

لن كان اللاهوت عليلاً

فهو الرجل الذي يجمل به أن يشفيه.

«تسأليننى: هل أؤمن بالله.

إنك لفيلسوفة مطبوعة!

أستطيع أى امرئ أن يقول إنه يؤمن بالله؟

مامعنى الله؟

ومامعنى يؤمن؟

ومامعنى أنا؟

هل عاد بوسعنا أن نستخدم هذه الكلمات؟

كانت جرتشن تشعر أن ذلك فى وسعها،

رغم أنها فى الحقيقة قلما كانت تفعل.

«لكنى عندما أتحدث عن يد

أعرف ما أعنيه، وأستطيع أن ألمسها..»

آه، دعينى أقبليها!

ماذا تقصدين بقولك إنى لا أعرف

أين كانت؟

لقد كانت فى الصابون والماء..

فقد كانت أمها غسالة.

«إنك لست شديدة الشغف بصديقى المعروق؟

ماكنت لأريدك أن تكونى شديدة الشغف به!،

ارتجفت جرتشن. وامتدت يدها

إلى الصليب الذى يطرق جيدها.

«وهكذا فأنت تلبسين صليباً،

يا محبوتى الصغيرة؟

أنا الذى أهديته لك؟

أجل أنا بطبيعة الحال قد فعلت..»

وتذكر كيف كثر مفيستو عن أنيابه

وهو يعطيها الصليب.

قال رفيقه: «عندما تكون فى روما..»

«إنه أعلى من أن يلائمك؟

هراء يا حلوتى.. فلا شيء يغلو عليك..»

أواه، لقد انكسرت السلسلة..»

أين يمكن أن يكون الصليب قد ذهب؟

لا يمكن أن يكون قد مضى بعيداً..»

لكنه مضى بعيداً.

فاوست يمنع من الزواج

«تذكر. إنه لازواج

للحاصلين على ليسانس فى الفنون السوداء!،

«لكن ماذا أقول لهن؟

سوف يثار الموضوع..»

«بوسعك أن تقول لهن إنك تنتظر»

أن ي اخترع الطلاق».

وحسب مايقوله الكتاب فإنه

خير لك أن تتزوج من أن تحترق».

«إن الكتاب لايقول شيئاً

عن الزواج والاحترق معاً».

فاوست يتأمل موضوع الأرواح

جرتشن لها روح كبيرة ونهدان صغيران

ميدتريكس لها نهدان كبيران عظيمان وروح مثيلة.

التهود تنتمي إلى هذا العالم: وفاوست يحبها

إن فاوست لا يحب الأرواح، خاصة الكبير منها.

والدا فاوست يسألان مفيستوفيليس

«أين مس جرتشن؟»

«ذهبت إلى الكنيسة كي تصلى؟»

«أين الآنسة مري؟»

«ذهبت إلى الفراش كي تلعب»

«أين السيد فاوستس؟»

«لا أريد أن أجيب عن هذا السؤال».

هيلين تختفى

«لكنها تختفى»

«هكذا قال فاوست مذعوراً».

«يجب أن نرسل في طلب طبيب».

ارتجف مفيستو.

كانت تلك هي المشكلة مع الظلال

إنها تختفى

«أستطيع أن أنفذ ببصري فيها»

«هكذا ناح فاوست».

«أكان هذا هو الوجه...؟»

«هز مفيستو كتفيه».

كانت تلك هي المشكلة مع التعايش بطريقة الأزواج

إنك سرعان ماتنفذ ببصرك خلاله».

ثم ذات يوم لم تكن هناك

«لقد ذهبت إلى باريس لقضاء عطلة نهاية الأسبوع»

«هكذا جرو مفيستو على القول».

«لكنها لم تعد قط».

فاوست يمثل أمام مجلس الجامعة

إذ يخاطب مجلس جامعة إرفورت،

يعرض فاوست أن يعيد عدة آيات فنية مفقودة

وذلك للفترة التي يقتضيها عمل نسخ منها.

من بينها

ملاهي ترنس وبلاتوس الضائعة

وأعمال سافو الكاملة.

«إن لى أربع بنات مراهقات،

هكذا بدأ أحد أعضاء المجلس يحتج.

كتاب «أعراف البرابرة الأجانب» لأرسطو

وقصيدة هوميروس «مامن طروادة ثانية»، أو تطورات مابعد الحرب وأشعار سينا التى قُتل من أجلها.

يقول رئيس المجلس «هذا شائق جدا. إنى واثق من هذا.

ولكن موظفينا الكتابيين يعانون من ضغط كبير

المضابط والاقتراحات والتعديلات..

وعلى أية حال فسأخذ مذكرة بعرضك الكريم.

«اسمعوا، اسمعوا»، هكذا يتمم أعضاء المجلس.

فاوست يكتشف أنه قد فات الأوان

ليس أربعاً وعشرين سنة، هكذا قال مفيستوفيليس

وإنما اثنتا عشرة سنة فحسب لو سمحت،

فصاح فاوست: «إن الاتفاقية تلص على أربع وعشرين

وهو ما أستطيع أن أثبته فى أية محكمة!»

«لا بد أن حساباتك قد تنكبت سواء السبيل

فقد كنت تستخدم خدماتى ليلا ونهاراً على السواء.

فصاح فاوست:

«لست إلا أرخص أنواع الغشاشين».

أجاب صديقه:

«قد أكون غشاشاً، ولكنى لست رخيصاً».

قال فاوست: «لقد كنت أنام ليلاً، وكذلك

أنت، يا كلب، على قدر علمى!»

«حقاً إنك كنت تنام - كنت تنام مع جرتشن

ومع هيلين، ومع الفتاة القادمة من البلدة -

لقد كنت ترتفع دائماً إلى مستوى الموقف

لأنى لم أخذلك قط...»

ولكن كنت لاتعدو أن تحلم ليلاً،

فمن الذى صنع أحلامك سوى؟

أواه، لقد عملت ضعف المدة حقاً

مقطعات من «المقص المروع»

إلى أمى

نور الليل

فى طفولتى كنت أرى هذا الحلم،

متردداً لا يستسلم

كنت فى طاحونة مظلمة، أو كنت أنا الطاحونة،

كانت أحجار الرحى تطحن، ولا شيء

البينة تطحنه، كانت تئن تئن

وعندما كنت أصحو، كان الصوت الثقيل البليد

مستمراً. كنت أنتظر أن يتوقف.

ولكنى كنت أضطر فى النهاية إلى أن أنادى أمى.

أقليات

فى مطلع الخمسينات كنا

الأسرة الأجنبية الوحيدة فى ضيعة أوكاموتو

أحياناً كانت عجوز شمطاء تجفل

إذ ترانا فى السوق، أو يصرخ رضيع مرتعباً
لكن أهل البلد كانوا شديدي الرفق بنا.

فى طفولتى لم يكن ثمة سوى
أسرة واحدة سوداء فى لمتجتون
كان أهل البلد رفيقين بهم،
وكانوا أحسن سلوكاً من الأيرلنديين.

أعضاء محترمون فى المجتمع المحلى
خذ بالك. لقد كان هذا الزوجى ساعى بريد،
كما كان أبى،

كان سعاة البريد شخصيات أقرب إلى القداسة فى تلك
الأيام،

وكانوا يكافلون بفناجين شاي وكلمات رفيقة

شيئان سيئان فى مدرسة الأطفال

تعلم نحو سيئ، ثم أن نلام على ذلك:

تعلم «أبانا الذى فى السماوات».

إحناء رموسنا لمربية مسرعة،

وسماع القمل الصغير يقطع على الورق.

وشيئان طيبان

الاستماع إلى مس أنتونى، معلمتنا الحلوة،

وهى تسحرنا حتى البكم بقصة «الريح بين أشجار
الصفصاف».

رقص «دورة سالدر» ورقصها ورقصها

حتى أجدناها إلى الأبد.

صلصلى أيتها الأجراس

كانت هدايانا مخبأة فوق الصوان.

وإذ تسلقناه، وجدنا صندوقاً موسيقياً، على شكل دحرجة،
تدفع على أرض الغرفة.

كانت هذه «الهدية» لأختنا الجديدة، ولم يكن عمرها
يجاوز شهرًا قليلة، وكان اسمها فاليرى.

وقبل عيد الميلاد مباشرة (أعلم أن هذه ذكرى
لأن أحداً لم يتحدث عنها قط) تقيأت الطفلة بهدر
دماً كثيراً، وحملت بعيداً

اختفى الصندوق الموسيقى أيضاً،

وهو ما لاحظته أختى وأنا بمشاعر مختلطة.

لم نكن أكبر سناً من أن نلعب به.

عيد ميلاد آخر

كان عيد ميلاد آخر مقبلاً

ففكر أبى فى طريقة لإثرائه لنا.

تذكر أنه فى جبهة السوم

حمل من ميدان المعركة

ضابطاً جريحاً اسمه كروفورد

(كان اسمه الآن قد غدا شائعاً فى البيت)

فكتب لذلك السيد المذكور

ذاكرا تلك الحادثة التى لم يتقدم عليها العهد كثيراً

ومجىء عيد الميلاد. ورداً على ذلك

وصلتنا علبة بسكويت مختلف الأشكال.

التهمة، ولاريب فى أننا استمتعنا به،
رغم أننا شعرنا أنه أقل مما كان ينبغي إرساله.

حدائق جفسون

طفلان صغيران فى الحدائق يوم الأحد،
يلعبان بهدوء لعبة الزوج والزوجة.

ما ألطف هذا، نقول سيدة عجوز، إذ تجلس على المقعد:
لا بد أنكما ولد وأخته؟

كلا، يقول الولد، إنما نحن زوج وزوجة.
ما ألطف هذا، تقول السيدة العجوز، ولكنكما فى الحقيقة
ولد وأخته، أليس كذلك حقاً؟

كلا، يقول الولد، وقد أسقط فى شرك الفانتازيا التى يمثلها،
أنا الزوج وهى الزوجة.

تتحرك السيدة العجوز مبتعدة، فهى لاتحب الكذابين،
هكذا تقول، إنها لاتظننا لطفاء بعد

ظلال السجن

كم منا يتذكر تلك الكلمة الكابوسية.
الورشة؟ لقد كانت أشبه بترعة مظلمة
تجرى عبر حيواتنا.

إن مسز بوفى العجوز قد ذهبت إلى الورشة.

من العار أن يكون لك قريب فى الورشة،

أسوأ ألوان العار جميعاً.

مثل ذلك العار كان دائماً ممكناً

وحتى الأطفال انتهى بهم الأمر إلى أن يرهبوا الورشة.
زمن آخر، ببيع آخر.

حقائق الحياة

كان لدى فاران أبيضان
ثم غدا لى عشرات من مواليد الفئران،
كائنات صغيرة عارية وردية، ميتة أرحية أو نصف
مأكولة.

هذان الفاران الصغيران أحدثا بى من الضرر
أكثر مما يمكن أن تحدثه كل البورتوجرافيا التى فى الدنيا.
أخذهما أبى بعيداً.

كذلك رحل الكلب
كنا نحبه. لكنه كان مخلوقاً
يحب الأماكن المفتوحة، ويحتاج
إلى ساعات طويلة من الرياضة فى المتنزه.
لقد أعيد إلى الريف. أمل
أن يكون ذلك هو المكان الذى أعيد إليه

تدريب

كم كنا مطواعين، كم كنا منظمين! يوم الإمبراطورية،

ويوم الهدنة، وكل تلك الدروس فى الدين!

لقد كانوا يديروننا على أن نموت من أجل شيء ما

لم يكن ذلك يعنى شيئاً، مجرد عطلات وانفعالات غريبة.

وبعد ذلك بأربعين سنة، إذ أسير فى مقاطعة كانتون، ألتقى

بحشد من الأطفال المنظمين - إنهم يستمعون

بانتباه، وعليهم كل علائم المرافقة،
إلى قصة رعب عن إمبرياليين حمر الشعور.

أنصرف خائفاً. لكنى فى نظرهم لست أكثر
من زهرة ملهوية فى هذا المنتزه المعتنى به.
إن إبقاء أبصارهم على المعلم أهم كثيراً.
فهم لم يتعلموا بعد كيف يربطون بين الأشياء.

درجة إلى أعلى

الشخص التالى الذى اشتغلت أسمى مدبرة لبيته
كان أكثر تمديناً بكثير
لقد كان ناظر المدرسة التى أذهب إليها،

قال إنه سيكون لى بمثابة أب
قالها عدة مرات بانفعال.
كانت المادة التى يدرسها هى الإنجليزية.

علمنى كيف أقود سيارته من جراج قريب
وأتركها خارج المنزل فى الصباح.

وقعت أسمى فريسة للمرض واضطرت إلى الذهاب إلى
المستشفى.

كانت أختى تحمل البيض المسلوق إلى الناظر صباحاً،
وكثيراً ماوقع منها البيض

عند قدميه. لم تكن متعودة على النظر.

استمرت أسمى مريضة

وقرر أن يتزوج ابنة

أحد سكان المنطقة البارزين الميسورى الحال.
ووحيداً فى الفصل حدثنى
عن مسرحية روميو وجوليت،
ثم غاب فى حلم، بينما جلست هناك محرجاً.

لقد خسر أسرة ولكنه كسب زوجة
وبعد ذلك ببضع سنوات مات بلا عقب.

الشعراء

وردزورث وكيثس وشيلى
كيف يتسنى لى أن أصور ماكانوا يعنونه لى آنذاك؟
(أو المعنى الذى أعرفه لهم
إن النقاد لا يخبروننى
ولست تواقاً إلى أن أتذكر.

الكلمات على الصفحة، جاءت فيما بعد،
عندما غدا بوسع المرء أن يوفرها
عندما صار المرء أقوى.

العلاج

واضح أنه كان ثمة الكثير مما ينبغى عمله.
المشكلة هى أن مجرد البقاء
كان يقتضى وقتاً وقوة كبيرين.

عندما ذهبت إلى كيمبريدج
وجدت كل الأدواء وقد شُخصت
وكان التشخيص صحيحاً أيضاً.

ولكنى لم أكن شديد التأكد من العلاج
ولم أتمكن قط من أن أصدق تماماً
أن الأمور يوماً ما كانت أفضل كثيراً.

مراحم كبيرة

أذكر التلميذة التي وقعت تحت الحافلة

ودراجتها ترفد في دمها

والسائق يذرف الدموع، مكرراً عبارة

«لن أسوق بعد الآن قط».

أذكر أيضاً أن ساقها بترت،

وعندما نجحت في امتحاناتها

أعلنت الصحيفة المحلية ذلك بفخر،

وكذلك عندما تزوجت.

معنى ذلك أنها لم تكن حياة سيئة.

فلا أحد يستله من فراشه

رجال مسلحون. لم يكن الأطفال يُطعنون بالرماح

أو تتحطم أمخاخهم. لا

أذكر أنني رأيت أحداً يموت جوعاً.

هذا شيء لا يجعل بنا أن ننساه.

إننا لا نتذكر أمراً من هذا القبيل. ■



لماذا البحارة دائماً بائسون

زهرة يسرى

«الأشياء كعادتها صماء،

عبارة تكتبها فتاة هاوية على كارت التعارف، ودون وعد مؤجل منى سأجعل تلك الأشياء تتكلم
وتتحرك فوق رؤوسكم وكعادتكم ستنظرون من ثقب الباب لترونى أكلها وأعد مربعات البلاط
وأنظر....»

لا أعرف بالضبط إن كنت سأقتلك جميعاً فى أحلامى بطريقة بشعة، أم سأجعلكم تموتون هكذا
بكل بساطة، دون أن تتخيلوا معى الولد الذى يبول دماً وسط نافورة كانت من الرخام الناصع.
هل أنا عدوانية إلى هذا الحد؟

أم أن البحارة أصبحوا يصطادون السمك المشوى دون أن يدركوا أننى مازلت أتمتع للمحار بأشياء
وهمية، وأمنيات مغلفة بروحانية غريبة.

ربما الآن أخبىء خوفاً خلف صوت عالٍ، لكننى حتماً سأمارس كراهيتى التى تعلمتها مؤخراً
للتنفخ بطنى بطفل وهمى، سرعان ما يخرج للعالم بوجه قبيح وأحلام شرسة .

حتماً ستصدقوننى عندما أقول إن الذئاب كانت تلتف حولى وأنا نائمة على العشب متوسدة
ذراعى، وكان القمر يلتمع فى عيونهم عندما أقبلوا على الواحد تلو الآخر يقبلوننى قبلة المساء،
و- دون أن تستخفوا بى- كانت أنفاس الذئاب ناعمة جداً على وجهى لدرجة أنى استغرقت فى نوم
عميق، وحلمت بأشياء صماء تداعبنى، وبحبيبى الذى تحول فجأة إلى حصان يعدو بى على شاطئ
بحر تنتشر عليه هياكل عظمية لموتى بدائيين يستيقظون ليلاً ليغطونى بالحفة القش الناعم.
بالتأكيد..

كانت حقيبة المدرسة مليئة بالذكريات التى أصبحت تافهة، لذا لن تثير فى أى إحساس بالرتاء
عندما أودع حبيبى على رصيف متسخ لا يصلح لعناق أخير... وسأخبره أن أحاديث الحب تموت
ولا يتبقى سوى سخف العادات اليومية وابتسامة واسعة جداً تسيل على الشفتين.

الشعر

- بالطبع لم تكن تلك حكاية البحارة البائسين.. فهي تختلف تماماً .

كان الشمس تغيب دائماً فى مثل هذا الوقت..

وأنا أقف على سطح منارة قديمة (ليس من المهم أن تكون تاريخية) المهم هو أنى أرى البحارة يجمعون شباكهم المليئة بموتى منتفخين... فى حين أن نساءهم لن ينتظرن طويلاً، وسيتحولن إلى قراصنة يسبين الرجال، ويعلقنهم عرابة بعد أن ينتفن شواربهم ويخصين صغارهم. صحيح أنهم يرتدين العصابات السود، ويتحلين بالجماجم والعظام، إلا أنهم طبيبات جداً، فبعد أن قطعن أعضاء أزواجهن صنعن منها تماثم محلاة بخواتم مقدسة محفور عليها أحرف تعود إلى أزمنة قديمة، حتى أننى عندما أنزع تلك الخواتم تتحول إلى ذرات من التراب.. فى حين أن الأعضاء المشدودة ترتخى تماماً.

وأنا... مرة أخرى..

كان المنارة تغوص بى فى قاع بحر آسن، والرائحة العطنة تحيط بى من كل جانب... لماذا إذا أتخيل أن فتاة بائسة تستطيع ببكائها أن توقظ الموتى... والموتى هم موتى.. لن يشعروا بوحيدة تحسد النائمين، وتلعن الكتب والأوراق؟ إذا سادع النساء القراصنة والموتى فى حالهم، وأدعو حبيبى لنشاهد فيلماً دمويًا مثيراً يموت فيه الأبطال قبل البداية، وينتهى كالعادة بانتصار الخير.

هكذا.. النهايات دائماً سعيدة!

لكن نهايتى ستختلف تماماً.. هذا ليس معناه أنها ستكون مأساوية بل على العكس - سأنهى كل شىء بلا مبالاة..

وأمشى - كالليل - من غير شاعرية أو ظلال خافتة تلوح من وراء النوافذ المغلقة، وحيدة دائماً.. من غير رجفة أو رهبة.. ولن أبحث هذه المرة عن شخص يحترف التخفى وراء احتياجى التعس.. فقط..

سأكتفى بنغمتى الحزينة والتي سأزعج بها النائمين.

سأقف تحت نوافذهم، وأغلى بصوت فج لا يتلاءم مطلقاً مع الجو النفسى للكلمات الحزينة.. وربما أندفع بمقعدى المتحرك وسط العربات المسرعة؛ لأجبر الناس على الصراخ، وسيضطر الأطفال المتوحشون إلى التعاطف مع وحيدة تحاول إيلاهم الآخرين. ■

أغسطس ١٩٩٦

العاديون لا يجلسون في المقاعد الإمامية أو.. الحقد على صلاح حامد

محمود خير الله

الشوارعُ التي نحفظها مثل الكف

لا تمنح أيًا من الفارين قطعة عملة واحدة

قد يعثرون

على جثثٍ تتحرك باتجاه الباص

ويظن الواحد منهم (المحصل) تنينًا

ظنون

إن الله لم يترك الكراسي الإمامية

للسيدات والعجزة

فأين يجلس العاديون إذن؟

الدراجات مثلًا

لم تعد حتى الآن سوى مكآت لإصلاح الواقع

كذا الفساد الإداري متكأ لانهيال الدول

رغم ذلك

يعيش المرتشون عمراً أطول

ويستطيعون شراء أطعمة فوقها المايونيز

دون أن يختل نظام الله على الأرض

عرباتهم تجدد من نفسها تلقائياً

وليس سواهم من يستصلح الأرض

يتصالحون دوماً مع أبنائهم

الأبناء هؤلاء لم يفهموا بعد قاعدة (اللازم والمتعدى)

يجلسون في الأماكن المخصصة للعبادة

حيث يسرعون بحفظ الآيات

ربما طُلبوا بتسميعها صباح يوم القيامة

وهي أبداً لا تقوم

كأنها تنتظر عدداً أكبر من أخطائنا

لتكون مبررات تعذيبنا أقوى

قد ينهض الواحد منا

متصوراً أنها قد قامت

رغم أن (البنك المركزي المصري)

يضمن على جيوبنا المتسخة

العجلة الحربية «الفرعونية»

ورموز ديننا القديمة

ومسجد السلطان قايتباي

لم يفعلوا شيئاً

لأشفيَ الطفل العليلُ

ولا ظهرت زوجاً قوياً أمام الانكسارات

تقرأ مثلاً

«البنك المركزي المصري

جنيه واحد

المحافظ صلاح حامد

مسجد السلطان قايتباي»

كل هذا

وعلبة سبائري التي نفدت

لا أستطيع شراءها

بالرموز العظيمة هذه

نحن نُسعدنا السبائرُ

لأن السعادة كبيرة جداً في نظرنا

خروج البراز من مؤخرة طفلي

وعودة ابتسامته السعيدة

قطعتان من السعادة

لا أستطيع شراءهما

بكل الرموز العظيمة

التي يفضحها

البنك المركزي المصري. ■

١٩٩٧/٣/١٣



على سرير واحد

مسعود شومان

فزدق فاتح كشك سجائر
ويبيع برضه العسلية والشيكولاته
وحاجات تانيه
فرقع يقدر يمشى على السلك
ويترقص ويا المزىكا والسقفه
ودى حاجات
خدت من عمره راقات
كان بيحب ياكل موز
عشان جسمه يفضل كدا
خفيف
فزدق حس إن العمر بيضيّق
على حركاته بعد ما كرمش وشه
وضعت عضلات رجليه
واسودت التليّه اللي تحت عنيه
فى اللحظه دى

عمى فزدق فى الحته
وفى السيرك فرقع لوز
مش هو اللي اختار الاسمين
الناس فى الحته تنادى عليه
فزدق
حاضر
فزدق
نعمين
الجمهور فى السيرك
فرقع فرقع فرقع
فيرفع ايده وسلّه بيضحك
على وشه المساحيق
ألوانها مع الضوء
بتحول وشه لأيقونه فى دير

الشعر

حس إنه كان داخل عركه مالوش فيها
وطلع منها مكسور الرجل
ومكسور خاطر
دلوقتي عايش فرقع
من خير فزدق
ياكل وياه
ويشرب وياه
ويروحو البار يسكروا مع بعض
ويفضل فزدق يرقص له ويغنى له
أغانى قديمه لسيد درويش

ويسند على كتفه لحد البيت
ويحكى له عن التعب اللي شافه
طول اليوم
لحد ما ياخذه وينامو
على سرير واحد
حاضنين بعض بعنف
لحد الصبح. ■

مارس / ١٩٩٥

قف

سعادة متأخرة

فتى عبد الله

١ - ممثل صغير

ما حدث فى الآونة

الأخيرة

بخصوص المجنون

الذى قتل زوجته

وذكر أسماء الموسيقيين

والقابلات

وهدد أن يقتلهم

بطريقة ساذجة

قرأ الاعلان عن ممثل

صغير

له لحية كبيرة

وردفان ممصوصان

يستطيع أن يبكى بحرارة

إذا أخذ اللوطيون

زوجته

وربما ذبحوها

فى الطابق الخامس

أثناء رقصها وحيدة

ودون أن يوزعوا

جثتها

وضعوا مسدساتهم

فى عدسات التصوير

لاختباره فى السابعة

مساء

بجوار المتحف

٢ - إثارة البطل

يأخذون كلابهم بالسلاسل
الجديدة

لعيادة الأطباء

ويقفون أمام الممرضات

الألم الذى أصابهم

فى المؤخرة

وتحت هذيان الطبيب

الممارس

الذى وضع ذراعه كاملة

قرروا أن يذكروا

عدد اللوطيين

بكوفياتهم الحمراء

ومسدساتهم التى أفرغوها

عند الزيارة

دون أن يقطعوا

وريداً واحداً

لحامل الكاميرا

الذى أخذ من أقدامهم

مشهداً لعصارة قديمة

أما الممثلات

فالمخرج ذو الضفيرة الواحدة

قطع بحاجته إليهن

أثناء تدريب المرضى

على إثارة البطل

وكذلك فى الإعلان

الخاص

عن موسيقى التانجو

حتى يقتلن جميعاً

وبطريقة واحدة

٣ - سعادة متأخرة

عليكم أن تصدقوا

وكالات الأنباء

فقد أذاعت فى الليلة

الماضية

مصارعة للاعبين سود

وجنازة لآخر الحفريات

التي عثروا عليها

أثناء التنقيب عن الماس

وزفافاً لممثلة الإغراء الأولى

وهى تقطع أصابعها

إلا أنه رأى زوجته
المقتولة فى حادث غامض
تلعب البليارد
وهى عارية تماما
الهيبيون فى معسكراتهم
بالحدائق العامة
أخذوها مع اللوطيين
واللصوص
ولم يستطيعوا أن يعرفوا
أقدامها
وبحثوا عن زوجة
تأكل لحم زوجها
وتظهر مع الحيوانات
فى إعلان خاص
عن السعادة المتأخرة. ■

بالبلطة الصغيرة
المتفرجون لم يصرخوا
كما هى العادة
وفضلوا أن يمارسوا الجنس
وحيثما توزعوا
على شبكة الإعلانات
التي يملكها تاجر من آسيا
لم تنقصهم ألعاب القوة
إذ اختاروا ثورين
وموسقيين ببذلات سوداء
يدفعهم بعض اللوطيين
لأحياء الحفلات الخاصة
وانتظروا
أن يصرخ أحد المختارين
لتمثيل الجمهور



من هنا وبخار خفيف يتكاثر على المرأة

ياسر شعبان

لأنه في الليل
حيث الملائكة تحفُّ الأسرة
والشياطين ينزلون تحت الأغطية
ولأنه لم يكن في السماء قمر
ولم يكن - كما حلم كثيراً
شعر برغبة ملحة، بانهازم عميق
فقط، أصابع يديه في هدوء وتسلل على أطراف
أصابعه
ولأنه في الليل
حيث أشياء كثيرة - بلا وجود حقيقي - وتتضخم
وحيث امرأة تتعري ببطء مستفز
ومرأة ليس في إمكانها إلا أن تعكس هذا الأداء الممل
وتعكس - هذا العرى الذي لن يدوم
أشياء كثيرة بلا حدود حقيقية - وتتضخم
ربما ذكريات - آثار لمس - روائح
وأصوات ...
ولأنه في الليل
ولا شيء شخصياً تماماً

ولا يوجد شيء يسمى (وحدة)
ولا بنت تستعصى على الإغواء
ولا رغبة جنسية بلا إشباع ..
فقط
أصوات
وخلق يمرون ولا يتوقفون
لم يكن ضجيج
ولا وشوشات - حتى
ولأنه لم يكن ليل - تماماً
ويقع دم على قميصه
يقع دم على جلد صدره وشفثيه
يقع دم فاتحة - ولا أثر لجرح
لا أثر لجسد - بالتحديد
كان يمر - هكذا
يمرر أصابعه على غبار يغطي الأثاث والنوافذ
غبار خلفته أقدام بالخارج
غبار على الصور على الحوائط
وروائح تشح ببطء

الشعر

خيالات تشف ببطء

أصوات تخفت ببطء

ولم يتحول إلى شبح

ولم يرتش لحد التشنج

ولم ينجرح لاصطداماته بالأثاث والحيطان

وتلهد عميقاً

فيدا من هنا - قادراً على التلاشي

.. من هنا - وبُخار خفيف يتكاثف على المرأة . ■



لأنى لست نادمًا سكنته هذا العالم

وائل فاروق

- ١ -

أنا

كلما اعترتنى تلك الرغبة القاسية فى التعرى

كرهت جسدى،

وددت لو أحرقه فتمحى كل القبلات التى طبعت على

خدى

وكل الأحضان الدافئة التى احتوتنى

سأحرق أيضاً

كل شىء لمسته حتى تختفى رائحتى وتزول مسراتى

سأكون روحاً،

نتلذذ - فقط - بالتلصص على الآخرين

دون أن يشعروا، دون أن يحترسوا من تلك الكتلة التى

تشغل فراغهم

سأبدأ بمراقبة أستاذى الوقور وزوجته تلهره لأنه

عاجز عن إشباعها

دون ملل، سأظل أوسوس له أن هناك من يفضح وقاره

حتى يقتلها بعد أن يتهمها بالخيانة

سأتسلل - دون أن أقصد طبعاً - لحجرة البنات،

البنات التى فشلت كل محاولاتي للتقرب منها

سأراها عارية تماماً، وهى ستسائل فيما بعد

عن ذلك السحر الذى ملأها شبقاً وجنوناً، ولم يترك

لقسماتها أن تتراخى لحظة واحدة

سأتسبب أيضاً فى ضياع نقود الحلوى من الأطفال،

وقطع التيار الكهربى عند مشاهدة فيلم مثير

كذلك سأفزع أصدقائى عند ممارستهم الجنس

سأعرف كل الذين يكرهوننى، وسأسامحهم

لأنهم أكثر كثيراً مما تصورت، ولأنى لن أجد وقتاً

كافياً لمعاقبتهم

أنا،

بعد أن أحترق - طبعاً - لن أكون روحاً فقط

سأكون - وهذا ما أخشاه - ذكرى أيضاً

فبرغم أنى محوت أشيائى، وشوهدت كل الأماكن التى

ارتبطت بى، اكتشفت أن هناك كثيرين يشبهوننى

ويعارسون نفس عاداتى من النوم فى حجرة مضاءة

إلى إعلان الكراهية المطلقة لأى نظام

- سيتعين عليك إذن أن تعود للحياة كلما تذكرك

أحدهم

ستعيش نفس اللحظات الجميلة ونفس اللحظات

المريرة

ستعيش حياتك مرة أخرى،

ستعيش لذة القلق فى زحام يكرهك وجوه تصدك

وأوراق كثيرة حولك وطرق أكثر، وأنت دائماً

مشقت، وحائر

لأن بنتاً تردك عن نهدها دون سبب

وكل مرة، صوت مزعج لبوق مجنون يفقدك رغبتك

سأعود،

إذن سيتعين على أن أعود للحياة كلما تذكرنى أحدهم

سأضطر أن أترك عبثى بحياة الآخرين ليعبثوا هم

بى،

سيجعلوننى بهلواناً يضحك، ويبكى فى وقت واحد،

سأرى

ذلك الرجل العجوز المكوّم فوق هذا الحمار الهزيل

إنه يكرهنى

لذلك لن أنتظر حتى يسقط من فوق الحمار وتنفلق

رأسه ويموت،

بل، سأقذفه بحجر أعددته لذلك منذ سنين وأجرى،

وأظل أجرى،

ويصر حدائى صريراً متلاحقاً وأنا أجرى،

وأدوس وجوه أطفال تبسم

سيتكرر هذا كثيراً لأن النسيان - ولا أدرى سبباً لذلك -

سيفشل تماماً فى إزاحتى

إذن أنا سأتعذب،

سأتعذب كثيراً كلما عدت لأجد فتاتى تتذكر رائحة

لحمى يحترق

لذلك سأتسبب فى موت كل الذين يحبوننى إلا هذه

البت

هذه البنت الملعونة، التى إذا غاب الرقباء وأمنت

نظراتهم اللائمة،

فعلت كل الأشياء التى تراها غير محتشمة، وأخرجت

لسانها لصورتها فى المرأة

تلك البنت التى ستضطررنى - بعد أن أتبلل تماماً

بالبجاز وأشعل عود الثقاب الأخير - أن أتراجع

أتراجع لأشم رائحة البجاز ورائحتى مرة أخرى

- ٢ -

أعود.. أعود إليك وحدك، ربما تذبحيني
ربما أضحك وأبكى، أصرخ وأهمس ووجهي بين
يديك
لو كان هناك بحر لجريت خلفك، وغمست وجهي في
الرمل

- ٣ -

سأتمدد عارياً وحيداً وعظامي بارزة بشكل مخيف
ووجهي ناحل وعيناي غائرتان ولا أشغل من السرير
مساحة إنسان عاش اثنين وعشرين عاماً - فقط -
ولا يستطيع أن يتجرد من اسمه، ولا يستطيع حتى أن
ينسى،، ينسى أنه سعى وخاب أوفاز
سأتمدد عارياً وحيداً مترقباً طلوعها، ملتهباً
ومشدوهاً،

إنها دمية جداً وتجذب عضوي نحوها بعنف
بعد أن تغرز فيه أظافرها ليقطر دماءً وصديداً
آه يا حبيبتي

لا تتركيني عارياً وحيداً، لأنني أشعر أن قاراً ثقيلاً
على صدري، ورائحة زئبق لزج تخنقني
ولا أجد خلاصاً،

فقبليني قبلة طويلة وامسحني جبينى

حبيبتي،

هل تلغى جسدى فتلسعنى جراحى هل أرى دمي
يعلق بأنفك الرقيق البارز وشفتيك الصغيرتين؟
آه، لا وقت للكلمات

فكلى كبدى واستشعري مرارتها، اضغطي
لينزل خيط الدم من بين شفتيك على نهديك
فترتجفي ويختفى هذا الحلم من جوفى، يختفى
خوفى، لأنى أنال هذا الوجه كما أردت لأول مرة
لأنى سأبقى أنا دون ارتواء دون حكمة أو نشوة باردة

- ٤ -

ياه.. مات دون أن يحفر قلباً وحرفين بالإنجليزية
على شجرة عجوز ينخر السوس خشبها
كم أحسده

كم أود أن أجهر بجسدى له ولو لدقيقة واحدة

لكن

فراغ مفزع ينتشر حولي

وسكون

سوف أستلقى على العشب وأترك رأسى بين الأعشاب
وأستمد منها إحساسات رومانتيكية
حين أجد الفراشات تهتز فوقها

كما تهتز فوق زهرة

وحين أنتشى

أستطيع أن أجلس فى زاوية وأغنى - فى بطن

وتتأقل - من المساء للصباح، إلى آخر لحظة فى

حياتى

هكذا عندما تركتها تحكى عن أحلامها، وتبتسم

فى خجل قبل أن تقول: سننجب ولداً وبناتاً

وربما ابتعنا قطعة أرض خضراء وكما فى التمثيليات

الأمريكية - تماماً - نلبس الجينز

ونروض الخيول،

والله حياة المدينة مقرفة ولا تعادل حجراً

تلقيه فى بركة ماء راكد

أستحلفك أن تدفنى بجوار شجرة وارفة الظلال

هكذا،

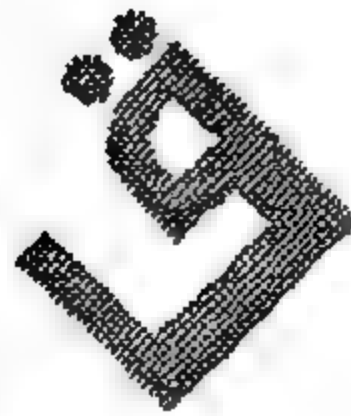
صرت فى الليل أصعد للسطح، ربما أبهجنى

صوت ارتطام المطر بالصفيح الصدى - وربما

تتبع رائحة الخشب المبتل، وقذفت الشبابيك

- التى يشعر أصحابها بالدفء فى الداخل -

بحصى صغير. ■



وكأنه أنا

وليد طلعت

بشكل مختلف
لدرجة إنك مبتدقش
ملاحك بتحاول تنساها
ف أول رحمة تدخل نفسك فيها
مشكلة كبيرة
وهي بتبصاك من فوق لتحت
وانت مشلول ف جسمك
ومش عارف تهدي رعشتك
وفوراً
تطلب مقاس مناسب
وكأنه لكل واحد مقاسات مختلفة
السريّر قصير
حبيبته طريلة
يطول نفسه
عشان ميحرجهاش وهو بيحضنها
أو وهم بيرقصوا قدام الناس
تخط نفسك ف القالب
وتعمل واحد جديد

المشكلة
إنى واسع أكثرم اللازم
الهدوم بتكبر مقاساتها
ومحزقة
السريّر اللي نمت فوقه من ١٣ سنة
هو هو
رجليك بتعدى من شبابيك ديله الواطى
الأفراح مشكلة كبيرة
لأن معدكش مقاس مناسب
تروح بيه
وانت فرحان بروحك
على الأقل
مش هاتركن نفسك ف ركن
وتبتسم ابتسامة سخيفة
لأخت صاحبك
معناها لسه بدرى علياً
تحاول تبلع صوتك
اللى الناس بيسمعوه

قبل ما تلحق تتخنيق

وانت ماشي

تبص بنص عين

على واجهة محل إزاز

مستنى يكون شكاك مداسب

وكل مرة تتصدم

(٢)

خفيف

وكأني ريشه بيمرجعها الهوا

فضا كبير في صدرى

حاسس كأني اتخلبت

جسمي برأيا

ومش باقى غير شبحى بيفكر

فد إته - أنا - خفيف خالص.

تقيل

وخطوتى بتعرف تعمل رته مخصوصه

ع الأرض

وباخاف كثير اقعد

فأماكن ضيقه

أو على كراسى سهل تنكسر

مهموم بجسمى اللي شايله بينهج

من كام سلامة طلعتهم

بس قاضى خالص

ومش عارف أملانى بإيه

حتى النوم اللعين

مش راضى بيحى

عشان اتخمد.

عمال يبعد

ويقرب

ومش شايفه كريس

وكأنه أنا بالظبط

بيرقص. ■



فى الطريق لتورته الزفاف

صالح الفازى

وف كل خطوه ع السجاده الطويله
يابسو بعض ملابس الزفاف
جرافته .. طرحه
ترتاح على صدره
تخش إيدته شعرها

- موده -

- يا سلام لما تملا تقاطعك عيني
ورا الشيش بيتلصص عليهم
يموتوف جلداهم
فيدور الفراش الملون حوالين راسهم
كسر خاطر متعب
فيا عليهم المصححة اسرحى
الشط بطولة فاضى لكم
ترشه بالمايه فيرشها ويحلا الهزار
أنط - أنا - للقارب بقوة حدفتى للمجدافين

رمحين ف عين الشمس
وأجذف ياديا لبعيد

شكلهم مفرح

واحد م المعازيم وزع ألبومات

لصوره وصورها

لما كانوا صغيرين .. لما كبروا شويه .. ولما .. الخادم
فات .. فات

فوق صنيته قدم لهم كاميرا

- يارتها كانت زفه سريه

- إضحك عشان الصوره تطلع حلوه

بص لها ذى بصة سالفادور دالى لمراته

قام الشيش مفتوح بغلاسه

ونزل الفراش يدور حوالين رجليهم

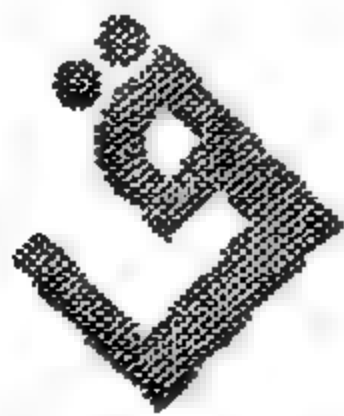
الى مش لامسه الأرض . ■

حين كان الغمام يهمني

محمد إبراهيم أبو سنه

معلق في سقوف السنين	- أمهليني للحظة ..
لغمام رأيتَه وهو يهمني	قبل أن يغلق الوردُ أجفانه
فوق زهر الأيام	وتقيم الغيوم تحت جفوني
في شجر الأحلام	ويؤوب النهار محضَ ظلالٍ
«نعيمًا»	تتلى مذبوحةً
رقرقته أناملُ	في ظلوني
من حنان	إنه صخبُ البحرِ «يعترى هوس القلب»
فراقصته غصوني	ما تقصّت لباناته ..
كل ما كان حاضرًا	والليالي تتوالى
في مرايا العيون	جنونها
يسكب ذكراه	يعتريني
حنينًا يسيل إثر	ذكريني وما نسيتُ
حليين	إن رمالي تشققت
والذي راح	وهي تهفو
	لغمام

وظلال الأيام	في الرياح
تمضي	قديما
لمعبد في كهوف السكون	يتراى
لتؤدى صلاتها لعيون	كدموع سخيلة
سحرتلى ودعتلى	في عيوني
لمراعى الفردوس	كيف أنسى
- «يوما» -	ودفء صدرك
وقد تناءت شجونى	مازال ربيعى
فدعيلى للحظة أتمنى	ونداء الجدران
رجوع ساعة جمعتنا	في بيتى
أتشهى جمالها	الذى قد خلا منك
يحتوينى	غناء كأنه صدى
قد قضيت الأيام	لأنينى
أقطع عمرى	كيف أنسى
ما تمنيت	وأنت ملء سطورى
لحظة	أكواب
أننى كنت فى الأرض	وجميع الأعضاء تزهر
مالم تكونى. ■	بالذكرى



لكل هؤلاء.....

عيد صالح

لملائكة	لرحيل مفاجيء
مدججين	لدانة تسقط
وأطفال شجعان	ووردة تستقبل الشروق
لساحات ومرابض	للكرة والميدان
لنافورات	لطابور الصباح
وشموس	وعصا المعلم
لموسيقى وأعلام	لأزيز الساقية
لقبلات تحت المطر	ونخلة الدار
لمعاطف وخوذات	للرغيف والدجاجات
لأنهار وجسور	والحليب المتدفق
وغابات	من ضرع ممثلي
لزوارق وأغنيات	للعربات والغبار
لانتخاب أرملة	وأعمدة الكهرباء
وعودة جلدى	لعبور المشاة

الشعر

لعربات مترو مجهدة فى الزحام
لأنفاس متلاحقة
ووجوه جامدة
للأترية العالقة
وذرات عوادم السيارات
لمرضى الربو،
والبلهاريسيا،
والإسقيوط
لدماء الأسفلت
وجرائد المعارضة
لبائعى الأمشاط والدبابيس
لأوطان تباع وتشترى
فى سوق نخاسة التلفاز
لعمالقة وأقزام
لبارود
وكلاشنكوف
لموتى وأحياء
لكل هؤلاء
...
...
أغنى ■

ومحطات الانتظار
لهجوم الشتاء
لصخرة،
وثبة،
وصحراء
لشاهد قبر
وصبابة
لصفور وحيد
وثعبان
ينام بلا غطاء
لجرعة ماء
لأكواب وأباريق
لسهرات ونياشين
لمخادع ورياش
لفساتين سهرات
وعشاق مجهضين
لخونة مكّللين بالغار
لتصفيق الجماهير الحمقاء
لسواد فساتين الحداد
لقطارات
لاتصل فى مواعيدها

كرم العنب*

عبدالوهاب الأسواني

ف من هذا الذى يقف تحت ظل شجرة اللبّخ فى ساحة الجامع القديم؟.. يبدو أنه صلاح.. خطيب شقيقة مراد الأخرى.. نعم، إنه هو.. هذا ممن يشم المرء فيهم رائحة الأحبة.. يجب أن توثق صلتك به رغم فارق السن:

- أهلاً بشاعرنا الذى يمتلئ بكلامه فى حلاوة بلح العجوة.
تهللت أساريره كأننى أهديته بقرة بمولودها.. ظهرت أسنانه العريضة تشبه أسنان جملنا الذى غرق فى الفيضان الماضى، وهو يبتسم بكل كيانه شأن المهوسين بالكلام الفارغ الذى يسمونه الشعر، وقال:

- يا مرحاب بالشيخ عطوان.

- لن أتركك تتحرك من هنا إلا إذا أسمعنى آخر أشعارك.

- لو حضرت الليلة عرس التميمية، تشبع شعرا.. منافسى الأساسى سيصل اليوم وأنا أستعد له من شهر طوية.

- من هو؟

- الشاعر (عزيز) الزعفرانى..

انفجر الاسم فى رأسى مثل مدافع الإنجليز.. هذا ابن شقيق عمدة البارودية ومن المهوسين بالشعر والغناء فى الأفراح.. هى فرصتك لتشرح له - سرّاً - ما يجب إبلاغه إلى عمه.. لكن كيف يأتى إلى بلدنا الهائجة ضد أسرته بالذات؟

- ألا يخاف على نفسه؟

- عزيز لا يعبا بهذه الأمور، ثم أنه محبوب من أهالى

بلدنا.

- كيف أراه؟

- فى العرس.

- وقبل العرس؟.. قصدى أريد أن أجلس معه وأسمع شيئاً من شعره، فأنا وحق رسول الله، أحب الشعر والشعراء..

- ظهر اليوم سيتناول طعام الغداء عند مختار.

- مختار شقيق صباح؟.. قصدى شقيق مراد؟

- نعم، وإذا لم يكن عندك ما يشغلك، تفضل بالحضور للتغدى معا.. ستكون وحدنا وتسمع منه مئات الأدوار من الشعر.

- أحضر بدون دعوة؟

- أنت كبير المقام، وجودك فى أى مكان يشرفه، واعتبر نفسك مدعواً منى.

هى التى فتحت لى الباب.. صباح.. حين وقع بصرى على الوجه المليح كنت أنكب على وجهى. تماكنت نفسى وأنا أقول بصوت بدا لى متهدجاً؟

- كيفك يا بنت المرحوم؟

- أهلاً يا عمى..

جاءتلى كلمة «يا عمى» كاللطفة التى باعدت بينى وبينها إلى أكثر من أربعين عاماً.. حاولت الابتسام وأنا أتساءل: مختار هنا؟

أجابت وهى تتراجع مع الباب الذى فتحتته على مصراعيه: تفضل.. سيأتى حالا.

ترحيبك الحار يحزننى. دعوتك لى بالدخول يوحى بكبر سنى فى نظرك.. لو كنت شابا لغطيت نصف وجهك بطرف شالك وتراجعت تسأذنين لى.

من أعماق البيت جاءت والدتها الحاجة حفيظة.. تمسح كفيها بخرقه قديمة ونبرات الدهشة تشيع فى صوتها: أهلا بحضرة الشيخ.

صافحتنى وهى تلف كفها بطرف عبايتها..

أشارت إلى أريكة خشبية فى مدخل البيت، لكننى تعمدت مواصلة السير متمهلاً... لو جلست فى المدخل، ربما انسحبت الحبيبة إلى غرفة الموقد فلا أراها.. تظاهرت بتفحص البيت.. الجدران ذات الطوب اللين.. نخلة طويلة حولها بناتها الأربع.. الزير الكبير.. دجاج سارح فى صحن الدار.. فى كل التفاتة تقع عيناى على وجه صباح التى وقفت تتطلع إلى باسمه.. وجهها فى بهجة غلة القمح المغسولة، مشرب بحمرة خفيفة، أخطر ما فيه العيدان الآسرتان، حين تبسم يخيل للمرء أنهما تدعوانه للغزل..

قالت الأم: صلاح أخبرنا أنك ستشرفنا، هذا يوم مبارك، تفضل يا شيخ عطوان.

تربعت على حصيرة فى زاوية أرى منها من فى داخل غرفة الموقد، ومن تحت سقيفة المدخل، والطريقة المؤدية إلى بقية البيت..

- هذا المكان لا يليق بمقامك، تفضل على الدكة أو على سرير الحبال.

تظاهرت بتأمل ما حولى كأننى أستعيد ذكرياتى:

- كنا نلعب فى هذا الحوش أنا والمرحوم حينما كنا صغاراً، أين تلك الأيام؟

ما الذى جعلك تقول هذا الكلام الذى يصورك فى سن أبياها؟ ثم أنك لم تدخل هذا المخروب فى حياتك فلماذا تسيء إلى نفسك؟

تهدج صوت الأم وهى تقول: الأيام الزينة راحت. لملت عبايتها وجلست على حصيرة من السعف قرب مدخل غرفة الموقد، ومضت ترحب بى، فى حين راحت صباح تجهز لى الشاى وتشرف على الأوانى الموضوعة فوق النار، أرى جانب

وجهها وهى تجلس القرفصاء، بعد أن طرحت على كنفها عباءة قديمة لأمها، لم تنجح فى إخفاء تكوينات جسدها الرائع الذى يشبه شجرة السيسبان الرشيقة مغروسة فوق كتيب من الرمال، لا بد أن تظفر بهذه الفتنة حتى لو بعث فى سبيلها ربع فدان وخمس بقرات وطلقت واحدة من نسائك.

- مختار سيتأخر؟

- سيأتى حالا، شرفت بيتنا.

يبدو أن النار لسعت أصبع الحبيبة، تنفض يدها بشدة وهى تعض شفتها السفلى وتتنظر إلى أمها وقد بدا الألم على وجهها، ليتها أصبغى أنا التى لسعتها النار، ليت لى السلطة لأقوم بتدليك هذه الأصبع اللطيفة، كيف تجرؤ النار على إيذاها وأنا موجود؟

جاء مختار بجسده الممتلئ قليلا، عانقنى مهلاً ثم قال متعجباً:

- لماذا تجلس هنا؟.. تعال بنا إلى الديوان، فى الداخل.

- دعنى مع الأحبة، منذ زمن طويل لم أدخل بيتكم.

قال وهو يتربع على حصيرة قريبة منى:

- صلاح أخبرنى بأنك ستفضل بزيارتنا، هذا شرف لنجنا كله.

- وأين صلاح؟

- ذهب لاستقبال عزيز الزعفرانى عند المعادى.

وقع اسم عزيز فى أننى موقعا غريباً.. فقد نسيتته رغم أننى جلت أساساً من أجله.. يبدو أن هيامك بهذه البنت سوف يعصف بك مادمت نسيت المشكلة التى قد يتوقف عليها مصيرك..

مختار يجلس متحفظاً.. ثيابه الغالية الثمن لا تليق

بالجلوس على الحصيرة.. بعد زواج شقيقه من ابنة العمدة حدث انقلاب فى حياته.. هذا الغنى الطارئى ليس فى صالحك يا عطوان.. قبل أن يجلس أخوها الكبير على الأريكة الملاصقة لأريكة العمدة، لما كلفك الأمر أكثر من إشارة بسبابتك.. خطيبها لن يشكل عقبة.. يمكن الإعزاز إلى شيخ البلد الذى يتبعه ليقتذف به إلى الجهادية، حتى ولو لم يصبه

«الدور.. وإلى أن يثبت أنه غير مطلوب تكون مرت على تجديده سنة كاملة تفعل فيها ما تشاء.. لا سيما وأن قبيلته ليست كبيرة يخشى شرها.. الحاجة حفيظة سوف يسعدنا أن تصاهر كواحد من أركان البلد.. مراد نفسه كان يمكن أن ترضيه بثمن نصف بقرة ليفسخ خطبة شقيقته في الحال، ومختار تكفيه نعجة.. الأمور تعقدت الآن بعد أن سعدت الأسرة إلى طبقة حكام البلد..»

من الخارج جاءت خطيبة صلاح الشاعر.. توأم صباح.. منذ يومين عرفت أن اسمها حمديّة.. الشبه واضح بينهما لكن الحبيبة أجمل بثلاث درجات.. جففت قليلاً حين رأتني، ثم تماكنت نفسها عندما ابتسمت لها مرحباً: «أهلاً يا حمديّة، - أهلاً يا عمى..»

كيف التخلص من «عمى» هذه التي تقف عقبة كالشوكة في الحلق؟..

دخلت وهي تتعثر في ثوبها غامق الحمرة وتدارى نصف وجهها بشالها من القطيفة الصفراء.. تحمل في يدها مقطناً صغيراً مبرقشاً على شكل المثلث، امتلاً حتى حافته بأشياء، يبدو أنها من متطلبات الوليمة.. دلفت إلى غرفة الموقد في اللحظة التي تحركت فيها الحبيبة في اتجاهنا تحمل صينية الشاي.. وهي تناولها إلى مختار، رفعت وجهي أتأمل محاسنها متظاهراً بشكرها.. وقع بصري على «خال» يقبع أسفل خدها الأيسر لم أره إلا اللحظة.. عليك أن تخطط لكي تتمكن من لثم هذا الخال بالطريقة نفسها التي خططت وديرت بها لتفوز بمنصب مشيخة البلد وسط زحام المنافسين.

- متى تزوج ولدك الكبير يا حضرة الشيخ؟

تسألني الحاجة حفيظة.. هي تحب زوجتي الأولى - أم الأولاد - لقربة بعيدة بينهما وتكره زوجتي الثانية - بنت زعيم الهوارية، وابنة شقيقة أكبر أعيان قبيلة المراسيد - ضايقتني السؤال فأجبت (قريباً) ثم حولت دفة الحديث:

- في الشهر المقبل سأقوم برحلة إلى القاهرة والإسكندرية.. هل تريدون شيئاً من هناك أحضره لكم؟

قالت الأم: بارك الله فيك.

تدبعت صباح إلى حديثي عن القاهرة والإسكندرية.. التفتت ناحيتنا فالتقت نظراتنا وعادت لى الزلزلة القديمة.. هاتان العيتان ستفقدانك عقلك، شديدتا السواد، ناصعتا البياض، لا ينتظرك منهما غير الجنون..

فُتح الباب ودخل راغب.. خطيبها.. توترت حين وقع بصري عليه.. هذا خصمك.. تأمله.. في العشرينيات.. مثل مختار وصلاح.. متوسط الطول.. ما الذي يعجبها فيه؟.. ثوبه مما يرتديه عامة الناس.. عمامته من قماش رخيص.. صافحتني باحترام وجلس بجوار مختار.. حيا حفيظة بقوله «يا خالتي».. يعدّ نفسه في بيته.. ثمة قرابة تربطه بالأم.. نظر نحو صباح وابتسم.. ابتسمت له وعيناها تلمعان وشاع السرور في وجهها.. تجلّد.. سيطر على نفسه.. تكلم كيلا يظهر على وجهك ما يريب.. ماذا تقول؟.. أي كلام لا معنى له..

دخل الشاعر صلاح كالزوبعة.. لم يرني فيما يبدو.. قال لمختار في لهفة: تعال حالا.. عزيز العمدة في الخارج.

ثم خرج ثانية، وهب مختار وراغب وتبعاه..

وقفت الحاجة حفيظة.. وجهت نظرة صارمة إلى ابنتيها كأنها تحذرهما من خطر داهم.. طرقت صباح وجهها بشالها فلم يعد يظهر منه غير عين واحدة.. حين أرسلت طرفي نحو العين دارت الدنيا بي.. بريق غريب يصدر منها يصيب المرء بالخور.. الحاجب، فوق العين ذات الجفن الفاتر، كأنه مرسوم. هذا جمال غريب، يقدم نفسه، في كل لحظة، في ثوب جديد.. لست أدري هل علبة الحبوب المنومة مازال فيها شيء، أم أنني في حاجة إلى واحدة جديدة؟..

حمديّة فعلت مثل الحبيبة ولفت الشال حول وجهها.. دخل عزيز الزعفراني وهم يحفون به.. في مثل عمر مختار وصلاح.. نحيل الجسد.. يميل إلى الطول.. وجهه في وسامة آل الزعفراني.. ثوبه وعمامته يدلان على أنه من العائلات الكبيرة.. وقفت عند اقترابهم.. قدمني إليه مختار: «حضرة شيخ البلد.. عمنا عطوان».. صافحتني بفتور غريب رغم أنني هزرت يده بقوة وأنا أرحب به وألقبه بالبك.. يبدو أنه ظن أنني شيخ «نجح» وليس شيخ بلد ومن كبار الأعيان.. كان الواجب على هذا الأبله أن ينظر إلى ملابسي ليعرف من أكون.. تحمل يا عطوان.. وجودك في هذا المكان الحقير هو

الذى جعله يستهين بك.. الصبر.. لا بد من إبلاغ الرسالة إلى
بسيونى بك ولو تجشمت المشاق.. ثم أن قريك من الحبيبة
يخفف عنك..

اتجهوا أربعتهم إلى حجرة فى آخر البيت، وقال لى مختار:
تفضل يا حضرة الشيخ..

جلسنا فى غرفة يسمونها الديوان.. حجرة عادية بها
بعض أسرة الحبال المنهالكة، ومفروشة بحصير من السعف
متآكل الأطراف.. واضح أنها مازالت على حالها منذ أيام
المرحوم شفيق بفقره العريق..

مضوا يتكلمون ويتضحكون بسبب وبلا سبب.. جلسة
صاخبة أعتقد أن نسبة ضغطك ارتفعت فيها إلى درجة
الخطر.. عزيز تبدو عليه سيماء أبناء البيوتات الكبيرة فى
الثياب فقط.. تصرفاته تدل على أنه يتحرك بين أصدقائه
وهذا شيء عجيب.. كان يجب أن يحافظ على مكانة أسرته
فى اختياره لأصدقائه.. يبدو أن هوسه بالشعر أفسده وجعله
يخالط من هم دونه فى المستوى..

مختار يقوم على خديمتنا.. أكثر من مرة أسمع صوت
صباح - دون أن أراها - فيخرج لها ثم يعود حاملا شيئا ما..
صوتها يشبه نغمات الربابة حين يدلها العازف.. يتسلل إلى
عظامك ويعشش فى النخاع.. كيف الوصول إليها وهذا
الراغب يقف فى طريقك كالغصاة فى الحلق؟

تنبهت على صوت عزيز يقول:

- قبل الغداء أريد زيارة الشيخ أيوب العواصمى.

أول القصيدة كفر.. لم يجد من يود زيارته غير أبغض
خلق الله إلى نفسك.. لكن ما علاقة هذا الولد بفرعون؟.. هل
هذا يطابق المثل القائل: البيض الفاسد يتدرج على بعضه؟

- يا مختار..

هذا صوت الحبيبة.. إن لم تفز بغير هذه النغمات فى
أذنك، فأنت الرابع..

خرج مختار وعاد يحمل أربع علب سجائر.. فتحتها ودار
بها علينا.. قال عزيز يخاطب صلاح الشاعر: أريد خمرا..
دهشت للجرأة التى يقول بها هذا دون اعتبار لوجودى.. هذا
التافه لأنه من أسرة الزعفرانى يظن نفسه فوق شرع الله..

أوما صلاح إلى مختار فخرجا معا.. ها قد بقينا وحدنا
وثالثنا هذا الراغب.. عليك أن تبحث عن حجة لكى يخرج
ويتركك تنفرد به.

- عدم المؤاخذات يا راغب.. عطشان.

مدّ يده إلى المائدة الصغيرة أمامنا وتناول كوز الماء وقال
لى:

- تفضل!

الكوز أمامى ولم أره.. تناولت رشفة وقلت: الماء بارد.

- بارد؟

- قصدى ساخن.

نظر لى بدهشة ثم حمل الكوز وخرج.. ها قد حانت
اللحظة فعليك بالإيجاز.. فوجئت به يسألنى: قلت لى اسمك
عبدالعاطى يا عم؟

تحمل.. اسمك الذى يدوى مثل الطبل فى بلاد المركز،
هذا التافه لا يعرفه..

- اسمى عطوان.. أنا شيخ بلد.

- أهلا وسهلا.. إياك تكون أخذت على خاطرك وأنا أطلب
الخمرة..

- أبدا.. كلنا كنا نفعل ذلك.. زمان.

- أصارك القول يا شيخ.. اسمك عطية قلت؟

- عطو.. لا.. بن.. عطوان.. أنا شيخ بلد ومن أكبر أعيان
«كرم العنب»..

- حصل لنا الشرف.. صراحة يا شيخ عطوان هذه الدنيا لا
لاتطاق لولا الشعر والخمر والنسوان.

- صدقت يا عمدة..

- يعنى موافقتى؟

تصاحكت وأنا أجيب: موافقك.

- إذن، تشرب معى حين تأتى الزجاجة..

- اعفتى، أشرب مع أصحابك.

- مختار فقط يشرب، صلاح لا يحبها، والآخر.. ما اسمه؟

- راغب.

- يبدو عليه أنه لم يرها في حياته، لابد تشاركنا الشرب.

- أخشى أن يشمها أحد في قمى، نحن الآن في النهار.

- دعك من الناس .. أفل ما يحلو لك دون اعتبار لأحد..

ثم أن الإنسان لا يشعر بحلاوة الشرب إلا مع الأصدقاء.

ما هذه الورطة؟.. كيف تخرج من هذا البيت وأنت تنطوح في رابعة النهار؟.. هذا ولد ظاهر الفساد ومن عائلة لها نفوذها لا يهمه - أى الناس، لكن ما موقفك أنت إذا شمها أحد في فمك غير سقوطك أمام أهل البلاد؟ .. هل تجاربه لتكسبه إلى صفك فيحسن شرح رسالتك إلى عمه، أم تمتنع فتضيع الفرصة؟

دخل علينا مختار يحمل كوز الماء.. رسالتك لن تصل إلى بسيونى قبل يوم القيامة فيما يبدو..

دخل الشاعر صلاح وقال لعزیز ضاحكا الله يحرقك بالجاز يا شيخ.. طوال هذا الوقت ونحن نتوسل لشخص لا يسارى قبضة تراب، لكى يعيرنا زجاجة أو يبيعها لنا.

- يعنى سبع أم ضبع؟

- صلاح لا يكون ضبعاً أبداً..

جاء مختار يحمل الزجاجة ملفوفة في جلباب قديم وهو يقول ضاحكا: من حسن الحظ أن أمى وأخواتى لم يعرفن أنها خمر..

ثم أزال الجلباب وأشار إلى الزجاجة وهو يقول إنها من النبيذ القبرصى.. لكننى حين لمحت الورقة الملصقة بها تأكد لى أنها ليست قبرصية كما زعم.

مضوا يتكلمون ويتضاحكون.. لاحظت أن (راغب) غير منسجم فى جلسته معهم.. يبتسم حينما يخاطبونه ثم يلوز بعالمه.. شىء طبيعى.. هو مسئول عن أسرة كبيرة بينما يتمرغ هذا العزيز فى خيرات أكبر عائلات المديرية، ومختار فتحت له ليلة القدر حين جثم أخوه فوق صدر بنت العمدة.. أما صلاح، فرغم بساطة أسرته، فهو لا يبالي شأن المجانين الذين يسمونهم بالشعراء..

أشار عزيز إلى الزجاجة وقال: أتركوها الآن، هيا نزر الشيخ أيوب.

قال راغب: سأنتظركم هنا مع الشيخ عطوان.

سارعت أقول: كلا، سأذهب معهم.

من يدري، ربما أتحت الفرصة لتخلو به هناك، رغم أن هذه الزيارة كريهة إلى نفسك.

هذه أول مرة أدخل فيها ديوان أقدم المشايخ.. لست أدري لماذا يشمع بأنفه فى السماء، وأثاث ديوانه لا يزيد عن أرك خشبية حائلة اللون، وبضعة أبسطة قديمة محلية الصنع.. تعانقا هو وعزیز بحرارة دلت على عمق المودة بينهما وهذا شىء غريب.. فالذى أعرفه أن هذا الفرعون لا يطيق الأسرة الحاكمة فى البارودية ولا تطيقه فكيف تقوم صداقة بينه وبين أحد أفرادها؟

فى الجدار المواجه للداخل، صف الصور تتوسطها واحدة كبيرة لرجل ملتح على رأسه طربوش، أظنه الزعيم الذى يحبه فرعون وصحبه المسمى بأحمد عرابى، ولم أتبين أصحاب بقية الصور لبعد الجدار عنى..

سمعت عزيز يسأل عن مهندس من الطلمبات.. من لهفته أحسست بأن ثمة صداقة تربطه به.. هذا المهندس من أبغض الناس إلى نفسى.. جاءنا من الوجه البحرى ويكاد يقيم عند هذا الفرعون.. لا حديث لهما إلا عن زعيمهما.. يزعمان بأنه من أعظم الرجال الذين أنجبتهم الأمة ويقولان كان سيجعل من مصر دولة ذات شأن، مع أنه، وشهادة الحكومة نفسها، وشهادة الناس المحترمين الذين يكتبون فى الصحف، جلب الخراب للبلد.. فرعون يقول لى، بين لحظة وأخرى أهلا وسهلا، ثم ينشغل مع هذا العزيز.. يخاطبه مبتسما، بعد أن جلسا على أريكة واحدة، وكأنه ولده أب من سفر.. جميع أحاديثهما بصوت خافت أسمع أقلها ويضيع منى أكثرها..

صلاح ومختار وراغب جلسوا فى أحد الأركان ومضوا يتهايمسون ويضحكون وها أنت ذا الغريب الوحيد بين القوم..

دخل علينا المقدس جرجس النجاج، جار فرعون وصديقه، بوجهه النحاسى وشاربه الكث.. يبدو فى الخمسين مع أنه أسن من ذلك بكثير، عليه ثوب أسود فضفاض من الغزل المحلى،

وعلى رأسه عمامة ضخمة.. تصافحا هو وعزيز بحرارة،
وحين رآنى مد لى أطراف أصابعه دون أن ينظر فى وجهى،
ثم رفع أريكة بمساعدة ابن فرعون الأصغر وجلس عليها
قبالتها ومضوا يتكلمون بصوت خافت وعمائمهم الثلاث تكاد
تتلاصق.

جرجس هذا ييغضنى وأبغضه وكل تصرفاته تدل على أنه
لا يحترم منصبى، ولولا أنه من أسرة قوية ويملك قدراً لا بأس
به من المال، لجعلته يرفع كفه إلى جانب أذنه، كما يفعل
الجنود أمام جناب المأمور، كلما التقى بى فى الطريق.. لكن
الأقدار انتقمت لى منه فأغلقت مبناه الكبير الذى كان يعج
بأنوال النسج ويعمل به الكثير من الخلق، عندما امتلأت
الأسواق بأقمشة الإنجليز، فبارت تجارته مثلما ضاعت
العمودية من آل فرعون واللهم لا شماتة.

جاءنى صوت عزيز يقول لأقدم المشايخ وجرجس النساج:
- اطمئنوا من هذه الناحية. الأهالى لا يصدقون ما تقوله
الحكومة عنه.. وحدث من حوالى عشرة أيام..

ضاع منى بقية كلامه حينما ارتفع صوت صلاح الشاعر
يقول لصاحبيه:

- كان هو يقول «دور، شعر، وأنا أرد عليه بدور، وقبل
طلوع الفجر بحوالى...

اختلطت فى أذنى أحاديث الجماعتين إلى أن دخل علينا
مهندس الطلمبات.. فى حدود الأربعين، عليه جلباب قاهرى
أبيض من ذلك النوع الذى تعلوه ياقة عالية، وفوق الجلباب
سترة زرقاء، ولا يغيظنى شىء مثلما تغيظنى هذه القلنسوة
التي يضعها على رأسه والتي يسمونها «البيريه».

تصافحا هو وهذا العزيز وأخذوا يتكلمان فى وقت واحد، ثم
جلس المهندس بجوار المقدس جرجس ومضوا يتهامسون،
وبين وقت وآخر ينظرون ناحيتى كأن وجودى يضايقهم يرتفع
الأصوات أحياناً، ثم نثداخل كلمات الجماعتين فلا أفهم شيئاً
بما يقولون.. أو مأت إلى ابن الشيخ أيوب الذى يوزع علينا
الشاي وهمست له أسأله عن أصحاب الصور، انحنى أمامى
وهو يشير إليها:

الكبيرة للزعيم أحمد عرابى، والتي على يمينه لسعد
زغلول، والذى على يساره مصطفى كامل، وصاحب الشوارب

هو محمد فريد، وأصحاب العمائم رفاعة الطهطاوى وعبد الله
النديم، أما تلك التى يتلفع صاحبها بالشقة، فهى لعمر
المختار..

ما هذا؟.. جميع هؤلاء الأشخاص، فيما أعتقد، من
الخارجين على القانون، والواجب أن يبلغ المرء الحكومة عن
هذه الصور الممنوعة..

سمعت عزيز يقول:

أنا أنشر تعاليمه فى بلدنا وخارج بلدنا.. كسبت الكثيرين
إلى صفنا، ولحكم سمعتم عن الجمعية التى....

وارتفعت ضحكات صلاح ومختار وراغب من ركنهم فلم
أسمع بقية ما قاله..

ما هذا الذى يحدث يا عطوان؟.. عزيز قال «الجمعية، فما
الذى يعنيه؟.. هل يدبر فرعون وأصحابه أشياء ضد
الحكومة؟.. وما هى؟.. هل هى شبيهة بتلك اللجان التى
قامت فى بتادر المديرية وامتدت إلى القرى أيام الشغب الذى
أثاره ذلك المهوروس الآخر المسمى بسعد زغلول؟.. وهل
عمدتنا يعرف بما يدور خلف ظهره، أم أنه مشغول بتأمين
حياة ابنته «السفيرة، عزيزة؟

هل أبلغ الحكومة، بعد استئذان العمدة، أم أن ذلك سوف
يدخلنا فى مشاكل مع قبيلة العواصم التى تتشعب فى نجوع
البلد والقرى المجاورة، كأنها عروق النخيل اللعينة التى من
المستحيل اجتثاثها من الأرض؟

القانون يلزمنا - نحن رجال الإدارة - بأن نبليح الحكومة عن
أى شىء نشتب فيه وفى الوقت نفسه يقول هذا القانون يجب
عزل العمدة أو شيخ البلد عن منصبه إذا جاء وبه ضربة فى
رأسه أو جرح من أى نوع نتيجة دخولة معركة.. إذن، لو
أبلغت عن فرعون فإن أحد رجال قبيلته سوف يفتعل معى
معركة ويهوى على رأس بالنبت، فيحدث بى عاهة مستديمة
- على الأقل - أفقد على إثرها منصبى..

لو كانت قبيلتى قوية، لما فكر أحد فى أن يصيبنى بأذى
كيلا يتعرض رعاء قبيلته للضرب أو القتل، ولكن أين هى
القبيلة فى البلد التى تستطيع أن تتصدى للعواصم إذا أهين

زعيمها؟.. ثم أن الابلاغ سوف يشمل هذا العزيز وبذلك تكون
فقدت تعاطف عمه إلى الأبد، وربما وجدت نفسك في مشاكل
من نوع آخر مع آل الزعفراني..

أعتقد أن التغاضي، في حالتنا هذه، هو الطريق الأسلم.
أفقت عليهم يقفون ويتحركون إلى الخارج.. تحركت معهم
كأنني تابع يلهون به كما تلهو العواصف بريشة طائر.. قال
فرعون لعزيز: متى نلتقى؟

سأضطر إلى الذهاب في الصباح الباكر، هل ستجيدون
الليلة إلى العرس لسماع شعرنا أنا وصلاح؟ إذا لم نسمع
شعرك، فلن نسمع؟

هاقد عدنا الغرفة الكتيبة التي يسمونها الديوان.. استأنفوا
ضحكاتهم الصاخبة بلا سبب.. تحمل ياعطوان.. من يحاول
الحفاظ على مجد آبائه وأجداده في هذا الزمن كالقابض على
الجر..

فتح مختار زجاجة النبيذ وصب منها في كوبين ومضيا
يشريان هرو عزيز، بينما انهمك صلاح وراغب في شرب
الشاي.. يبدو أنني لن أستطيع أن أخلو بهذا العزيز مطلقا..
فوجئت به يقول لي باسماء:

لماذا لا تجبر بخاطرنا وتشرب معنا ولو نصف كوب ياشيخ
عطعوط؟

عطعوط؟.. اسمي أصبح عند ابن الكلب هذا، عطعوط؟
قلت وقد أحسست بأن مرارتي على وشك الانفجار: اسمي
عطوان قلت لك..

قال معتذرا: عدم المؤاخذات، اشرب معنا... لا.

مضى يعبّ هو ومختار ويتكلمان في أمور لم أنتبه لها
لتفاهتا..

يامختار..

هذا صوت الحبيبة يأتي من الخارج.. صوت مُمَوِّسٍ له
غنة تدغدغ الحواس، كأنه النسمة الددية تطفئ وقدة الغيظ،
لو لا إحساسى بقربك، لمت بالسكنة القلبية من معاناتي وسط
هؤلاء البلهاء..

خرج مختار وسمعت صوتها في الخارج يرتفع قليلا، بعد
كلام كثير هامس: كيف يكون في بيتنا ولا نسمعه؟
جاء مختار وقال لعزيز ضاحكا:

أمي وأخواتي ونساء وبنات الجيران يردن سماع شعرك،
قلت لهن بعد الغداء، قلن ربما غادر البيت بعد تناول الطعام أو
ربما نام..

لمعت عينا عزيز وقال: على العين والرأس، ابدأ يا صلاح
ضاقت بي الدنيا حيث لا أكره شيئا مثل هذا الشيء الذي
يسمعونه الشعر..

سمعت حركة في الخارج أحسست معها بأن عددا كبيرا
من نساء اللجج وبناته يجلسن الآن خارج الغرفة ليسمعن شعر
هذا الأبله دون أن يراهن أحد..

قال صلاح «دورا، من الشعر بصوت منغم يتنزل فيه بمن
جعلته ينسى أهله وخلاته فتعالى صياح عزيز ومختار وراغب
«الله، الله، وجاءتنا مهممات النساء في الخارج تخللتها
ضحكات البنات وهمساتهن غير المفهومة، وأسد عزيز كفه
على جانب وجهه استعدادا للانشاد رأيت في أصبعه خاتما
ذهبيا له فص أحمر أعتقد أن ثمنه يرفع من شأن أسرة كبيرة
العدد، وقال «دورا، يشكو فيه هجر حبيبته له، وماجت الجلسة
في الداخل ودق الشباب بأكفهم على المائدة الصغيرة بطريقة
مزعجة وجاءتنا مهمة البنات من الخارج مثل حفيف جريد
النخل حين تحركه ريح مفاجلة.

مضى الشاعران يتباريان وسط صيحات الاعجاب
واستطعت أن أميز صوت صباح وهي تقول: هذا هو الكلام..
لم أكن أعرف أنك ممن يعشقن الشعر يا مالكة عطوان،
أعدك لو ساعدني الحظ في ضحكك إلى فراشي، أن أجعلك
تشبعين من سماعه ولو طفت بك جميع الأعراس في قرى
المديرية..

لكن ما فائدة كل هذا مادمت لم أستطع أن أخلو بهذا
العزيز ليشرح إلى عمه حقيقة موقفى؟

القصة

أن أجلس بجوار العمدة رشوان الذى أعدوا له أريكة عالية
بمفارش مزركشة فى مكان يبعد عن جماعتهم..

شعرت بالتعب الشديد حين أوغل الليل.. ما كان يجب
حضور هذا العرس.. إذا كنت لم تستطع أن تخلو بهذا الأبله
حين كان من حوله لا يزيدون عن ثلاثة، فهل تطمع أن تبلغه
الرسالة وسط هذا الموج الزاخر من الغم؟
يبدو أن لياليك المقبلة حُبلى بالمتاعب. ■

جلست فى العرس كأننى محكوم على بسماع هذا
الضجيج.. كلما أنشد عزيز شينا هاج الناس فصدعوا رأسى..
العجيب أن ثلاثة شعراء آخرين يبارزون هذا العزيز لا يلتفت
إليهم أحد..

الوحيد الذى يهيجهم - مثل عزيز - هو صلاح.. وبما أثار
استغرابى أن (عزيز) يأتى فى الاستراحات إلى المكان الذى
يجلس فيه مراد ويخصه بكلام كثير لا أسمعه.. فقد اضطرت

«فصل من رواية عهد الوهاب الأسوانى الجديدة» «كرم العنب»



السرداب

نورا أمين

أكن أدري ما دفعني لأغير خطته بعد أن استسلمت له. تظاهرت أنني أختبر النزول عن طريقه وداعبته حتى أخفف توتره من الرجلين المراقبين فقلت له «الآن أغلق عليك مربع الحفرة إذن»، لكنه لم يضحك إلا ضحكة مجاملة تقليدية تلائم زملاءه من رجال العلاقات العامة الذين لا يصتتون غالباً إلى ما يقوله الآخرون ولا إلى ردود أفعالهم. طرحت حقيبتي الجلدية الفرنسية جانباً ومعها المشروع الذي جئت أعرضه على مدير الدار وخلعت السترة السوداء الواسعة ذات الأزرار الفضية في حركة استعراضية لم يلحظها من عمق السرداب فقد كانت موجهة إلى الرجلين حتى تؤكد توقعاتهم.

الرجل المنتظر في أسفل ينظر إلى أعلى. إلى جسدي وهو يهبط. يعرف أنني أعرف أنه يفعل ذلك، وأعرف أنه كان مذهشاً منذ برهة لأن محطات حوارى معه لم تكن تبني بأني سوف أدعوه إلى هذه النقطة بهذه الانسيابية والسرعة. أمسك جيداً بجانب السلم الحديدي الصدي لأنني لا أعرف بعد درجة ثقل جسدي عندما يهبط إلى هذا العمق من الجاذبية، بينما أنظر إلى وجهه لأتبع تأثير ملامحه بكل قطعة من جسدي أنزلها له. «نعم هي كانت تقصد ذلك بالتأكيد، يقول ذلك صامتاً فيما بين عيديه المتسرعين ويده الممدودة في اتجاهي بغرض المساعدة مثلاً في نزول الدرجة الأخيرة التي تنتهي معها الحركات الملفقة. الآن أصبحنا وحدنا بالفعل. انعزلت عنا الجهود الترميمية ومربعات المشربية التي كنا نشاهد الأشياء من خلالها. لا صوت. لا لون. لا شكل. ولا إضاءة سوى تلك المصابيح المغروسة في أحجار الجدران

قا انتفض واقفاً فجأة وكأنما عثر على كنز، قال هيا بنا نزل إلى السرداب. استسلمت لقراره وتبعته دون كلمة واحدة لأن هذه العبارة هي ما كنت أنتظر طيلة الجلسة. بالطبع هي جلسة ملفقة، حوار على وتيرة واحدة حول القيمة التاريخية لهذا البيت الأثري، وفي الفواصل عندما أدير رأسي كي لا تنمو ألفة بين وجهينا، أجده يتفحصني، حتماً نظر جيداً إلى خاتم الخطوبة في إصبعي، وإلى لون طلاء الأظافر المستورد الناعم، وإلى لون شعري المنسدل وضوء النهار ينعكس عليه من بين مربعات المشربية الفضيضة. وعندما أعيد وجهي له يستكمل محطة جديدة في الحوار، وأستكمل على وجهه تسميع المقاطع المعمارية الجدارية التي قاربت عيناى على حفظها عن ظهر قلب أثناء الفواصل: سلم خشبي نحيف يتخذ انحناءة الأنف وفي أعلاه مربعان من الأرابيسك العتيق بدكنة حدقتي العينين على بشرة مشدودة ورائقة بفعل أعمال الترميم الأخيرة التي تؤكد تبايناً واضحاً بين كل جدران البيت والملاحم الخشبية التي تبرز منه.

لم يحاول أن يأخذ يدي وأنا أنزل من تلك الحفرة المربعة في الجهة القبلية للدار، ولم يصف كلمة في طريقنا إلى هناك، فقط ألقى أمراً سريعاً بديرتي الوظيفية كي يضيء عامل الكهرباء الأنوار في السرداب، وتساءلت أي هروب الذي يتم وسط أنوار وتحت علم عامل كهرياء الدار. ابتسمت في رومانسية إلى المربع المحاصر بأجهزة الكهرباء والإضاءة الحديثة وبثلاثة رجال يعتبرون المكان محل عملهم. أشرت إليه أن ينزل أولاً بعد أن أدركت عمق السرداب، اندمشت، ولم

الرمادية العتيقة لتقرب سرداب بيت الهوارى إلى منجم القرن الماضى. حسناً، يا ترى ما الذى سوف نعثر عليه هنا؟ لم يكن هناك ما يحير فى الطريق الذى سوف نتخذه فليس هناك غير اتجاه واحد حتى الآن. الخطوة الأولى تتعرف فيها أقدامنا طبيعة الأرض التى تطوَّها. طرية وباردة. لم تدخلها الشمس طيلة سبعمائة عام. فوقها جسد ما لرجل يبدو هو نفسه الذى كان يحادثنى تحت طبقات الحوار عن الحى الذى يسكنه وشكل علاقاته، ويحاول أن يخفى قدر الإمكان خاتم خطوبته الذهبى الذى يعلو آخر فصى لم أستطع أن أتكهن بمصدره، ولعله هو أيضاً لم يتكهن بأن عدم اكتراثى بهذه المعلومة المدسوسة فى الحوار مصدره أن خطيبى يسكن بهذا الحى نفسه.

الخطوة الثانية ندرك معها المساحة الحقيقية التى تفصل بين جدارى السرداب، المساحة التى يتعين علينا أن نتحرك فيها سوياً وفلائم بين حجمى جسدنا حتى يمكننا استكمال الطريق. هذه قامته إذن. كنت أظنها أطول من ذلك. وهذا عرض كتفيه. وهذا صوته يسر إلى بأنها المرة الأولى التى يطاء فيها هذا المكان، هو فى الدار كل يوم، يفكر بالنزول إلى هنا، لكنه لا يفعل ذلك، لا يفعله إلا اليوم، معى. ولا يعلم شيئاً عما هو مقدم عليه. ها هوذا، قدماه تختبران الأرضية وتتردد فى جرعة استجابتها للجاذبية. وفجأة تنطلق ضحكة عالية من داخلى وكأن طفولتى ردت إلى على حين غرة، فهل هذا هو ما كان يخبئه لى هذا السرداب؟ بالضبط كما لو كنا نلعب الاستغماية مثلما فى طفولتنا، ابتسم ولم أكن أرى منه إلا ظهره. يتقدمنى هو الآن بعد أن أتفقنا أن الوقت لم يحن بعد كى نسير متجاورين، وشيكاً فشيكاً تنحنى صورته وأنحنى أنا من خلفها. أتبعه. وأدعه يتساءل. ويتوقع..

قبل أن تأخذ أقدامنا فى التعود على إيقاع مشيتها يظهر اتجاه جديد. يتوقف فجأة ورغم ذلك فإنى لا أصطدم به لأننى أحافظ جيداً على المسافة الفاصلة بيننا. أستكمل حتى أطل برأسى من وراء كتفه فيقول وكأنه لا يشعر باقترابى «من هنا إذن كانوا يهربون عندما تحاصرهم العساكر. من أسفل، حيث هذا الطريق الدائرى بدوران البيت. كالنفق الذى يقودهم إلى ضوء النهار. إلى النجاة، وافقت ضمناً أن نتقصص شخوص

البيت وهم يهربون بينما أعرف أن النهاية الأخرى للسرداب قد تكلفت جهود الترميم بسدها تماماً. ثم أنعطف فى ذلك الاتجاه وهو على وعى هذه المرة بأننى أحاكبه. لمس الجدار الأيسر بيده. ومن ورائه كانت يدى على الجدار الآخر. حرارتها بدرجة جسدنا وبروز أحجارها لا يتم عن أية قصدية. بعد بضعة أحجار وجد يده فى الهواء فأدرك إتجاهها فرعياً جديداً. تقنمت مسرعة وحاولت أن أتجاوز جسده بكتفى لكنه لم يستجب. أفصحت بتبرة حازمة «ينبغي أن نحسن استخدام المساحة حتى تتسنى لجسدنا الحركة التى يريدناها». فجمع جسده ناحية اليسار فى إحباط وعبرت أنا نحو الاتجاه الجديد الذى لم يكن سوى حائطاً مغلقاً تتجمع أسفله بعض نفايات الترميم. وظفت جرعة إحباطى فى إصطناع الدهشة وداعبته ليعيد جسده إلى موقعه، من المؤكد أن ثمة مؤامرة محكمة لمنعنا من الهروب.. انظر، أكمل طريقه السابق وكأننى سوف أسبقه إليه هذه المرة. ولم أفعل لأن احتكاك ذراعه الأيسرى فى لحظة عبوره منى أكدت لى أننى لا ينبغي أن أكون فى المقدمة.

اتبع انحناء السرداب. واتبعته. ولم تظهر أية اتجاهات فرعية مرة أخرى. توقفنا عن العبارات فجأة وراح جسدنا ينحنيان أكثر وأكثر وكأن الجدارين والسقف يطوقونا. أصبحت عيوننا تتجه إلى أسفل فقط باحثة عن الكنز، حتى استقرت الانحناءتان فى تكور كل منهما داخل الأخرى فى بقعة معتمة خلت منها المصابيح. استكملنا استكشاف الطريق لإنعام محاولة الهروب. تشبثنا بتتابع البروز فى جسدنا، باقتفاء الرائحة عندما تتساقط التشكيلات العصرية البصرية المصنوعة بنا. الحى الذى نسكنه الآن هو هذا السرداب. أسفل العالم. وتكورنا الفطرى فى الظلام سوف يكون لذكره ملمس القرب وحرارة الجدران، لتكور سوياً ويحتوينا السرداب. نتكور وننسل فى اللثاى ونغزل الأطراف ونستكمل انحناء السرداب.

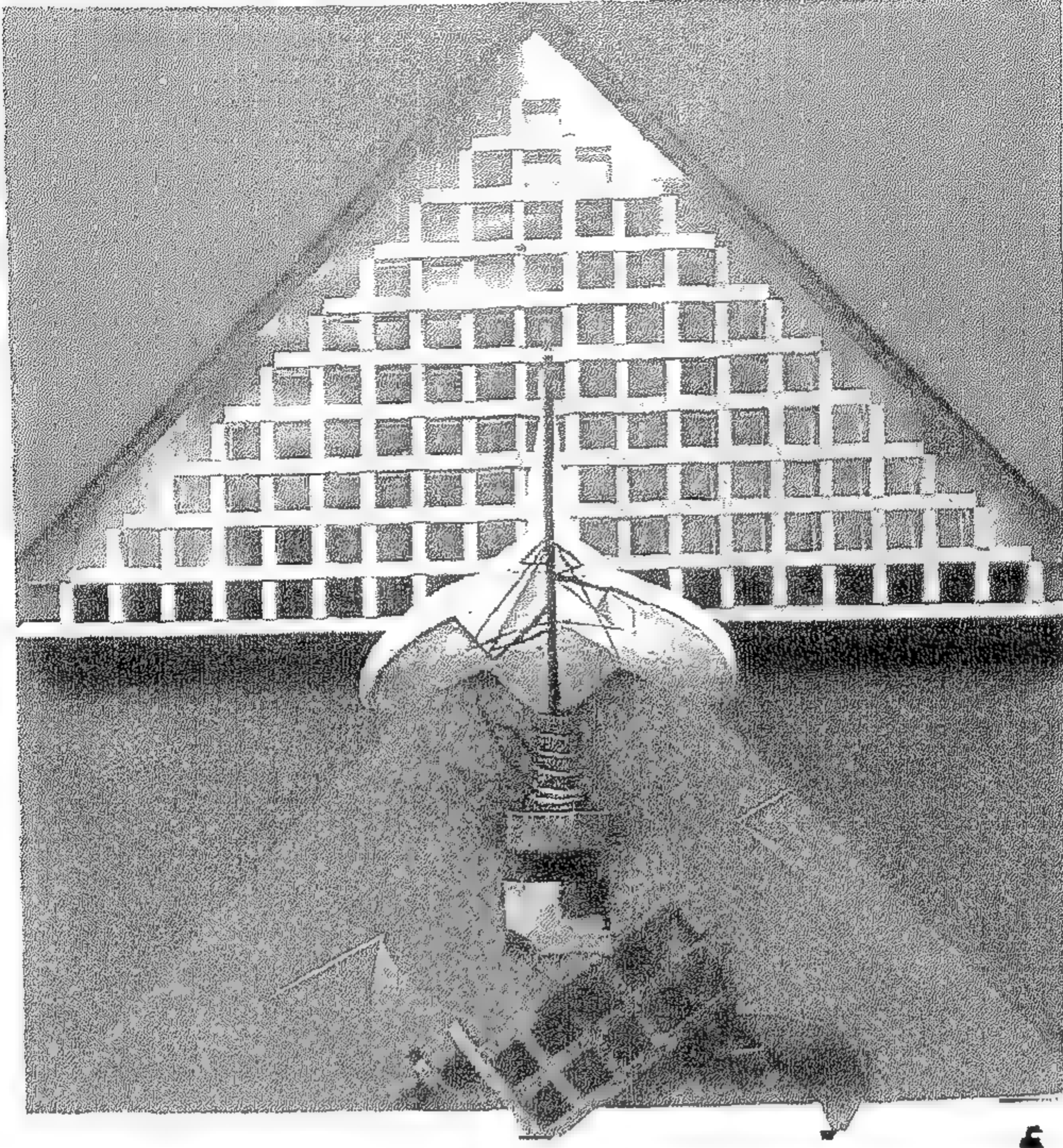
هذا صدرك إذن وهذا ثبت شعيرات ذقنك، والذى يحملنا الآن ظهري أم ظهرك؟ أى أن سقف السرداب غير المحدد يعتلينا الآن وينظم إيقاع تعرفنا؟ تتسع الجدران وتتصهر فى تكويننا المزدوج. وتتصب من جديد على المساحة الحقيقية التى خلقناها بنا. أحياناً نستلقى تماماً وأحياناً نحبر حسبما يتيح

لنا ارتفاع السقف وتندرج عاتدين من حيث أتينا فالطريق صار مرسوماً على جسدنا وصرنا منطبعين في ذاكرته. أسفل السلم الحديدي نتفقد ما مر من الأحجار في نظرة واحدة وكأننا نتم على متعلقاتنا الشخصية قبل السفر. لا ننظر كل إلى وجه الآخر ولا إلى التكوين الذي آل إليه جسده بعد أن علا السقف. نكتفى بأن نغرس قدمينا في التراب لننحت بصمتي آخر من حاولوا الهروب من سكان البيت. تتطلع عيوننا إلى أعلى وتقفز إلى رؤوسنا دعابة طفولية أخيرة لا ننطق بها (جميل أنهم لم يغلقوا وراءنا المربع المخصص لتغطية حفرة السرداب. حسناً فعلوا إذ قارموا فكرة التخلص منا بشكل نهائي!) أتقدمه في الصعود وأستشعر برودة جانبي السلم التي لم ألاحظها عند نزولي. أبدل قدمي في خفة فقد أدركت الدرجة الحقيقية لنقل جسدي حتى وهو يصعد من هذا العمق. هو لا يتبطن. لا ينظر إلى طرفي حذائي. ينتظر في أسفل حتى أختفي نهائياً، وينتظر برهة أخرى بعد ذلك لا أعرف مبررها. ثم يبدأ صعوده. وعندما ينهيه يعيد الغطاء المربع إلى وضعه، ويظل جسده محنياً صوب فوهة السرداب..

هامش: الآن سوف يظهر مدير البيت وتلمع عيناه كمن كشف فضيحة. سوف يتسمر صديقي أولاً في موقعه ثم يستأذن ويذهب إليه. من بعيد سوف أدرك أنه يعتمد تربيخه لإهماله شيئاً ما في البارحة وسوف يتصنع صديقي الاعتذار.

بعد قليل سوف أذهب إلى قاعة الزوار كي أنتظر المدير وأعرض عليه مشروعى لكنه سوف يهملنى لساعة على الأقل فأستثمر الوقت في الكتابة وأستثمر الكتابة في المكان. وقبل أن تنقضي المهلة سوف يدخل صديقي إلى ويتفحص ملامح وجهي للمرة الأولى لكنى لن أعيره انتباهاً كبيراً حتى لا يحمل التجربة أكثر مما يستطيع هو التعامل معه. سوف يتعل بأنّه جاء ليطمئن علىّ ربما أكون في حاجة إلى شيء ما، ثم سيعتذر عن قطعه كتابتي ويخرج في تخاذل. وبعد اكتمال الساعة المخصصة لاختبار صبري سوف أخرج بحثاً عن المدير لكنى سوف أجده في مواجهتي مباشرة وكأنه يتوقع أن أهرع إليه بين لحظة وأخرى، وهنا سوف أعود أدراجي مرة أخرى إلى الحجرة بجانب الزوار المتخيلين انتظاراً للوصول المرتقب. لكنه ثانية سوف يتسلل إلى ركن من ساحة البيت يتيح له مراقبتي، وعندما ألمح بطرف عيني مصادفة سوف أستكمل الانتظار وكأن شيئاً لم يحدث.

قبل تمام الساعة الثانية سيعقد المدير جلسة لقراءة المشروع يجمع فيها موظفي البيت كلهم، وهنا سوف يمرر إلى اسمه من بين أسماء موظفيه. في نهاية الجلسة التي لن أنظر فيها إليه مطلقاً سوف أمر من جانب مقعده الذي اختاره على طرف المائدة، سوف أكون قد حييت الجميع بكلمة واحدة، أما هو فسأودعه باسمه وأتوجه مباشرة إلى الباب. ■



الإنسان والطاقة
أكريليك ومجسمات

أحمد نوار

«من يوم الحساب» في الستينيات إلى «إحداث الإرادة» في التسعينيات

أحمد فؤاد سليم

سياق مبنى كنيسة العذراء بفينيسيا حيث تقع لوحة تلتوريتو في أهبائها.

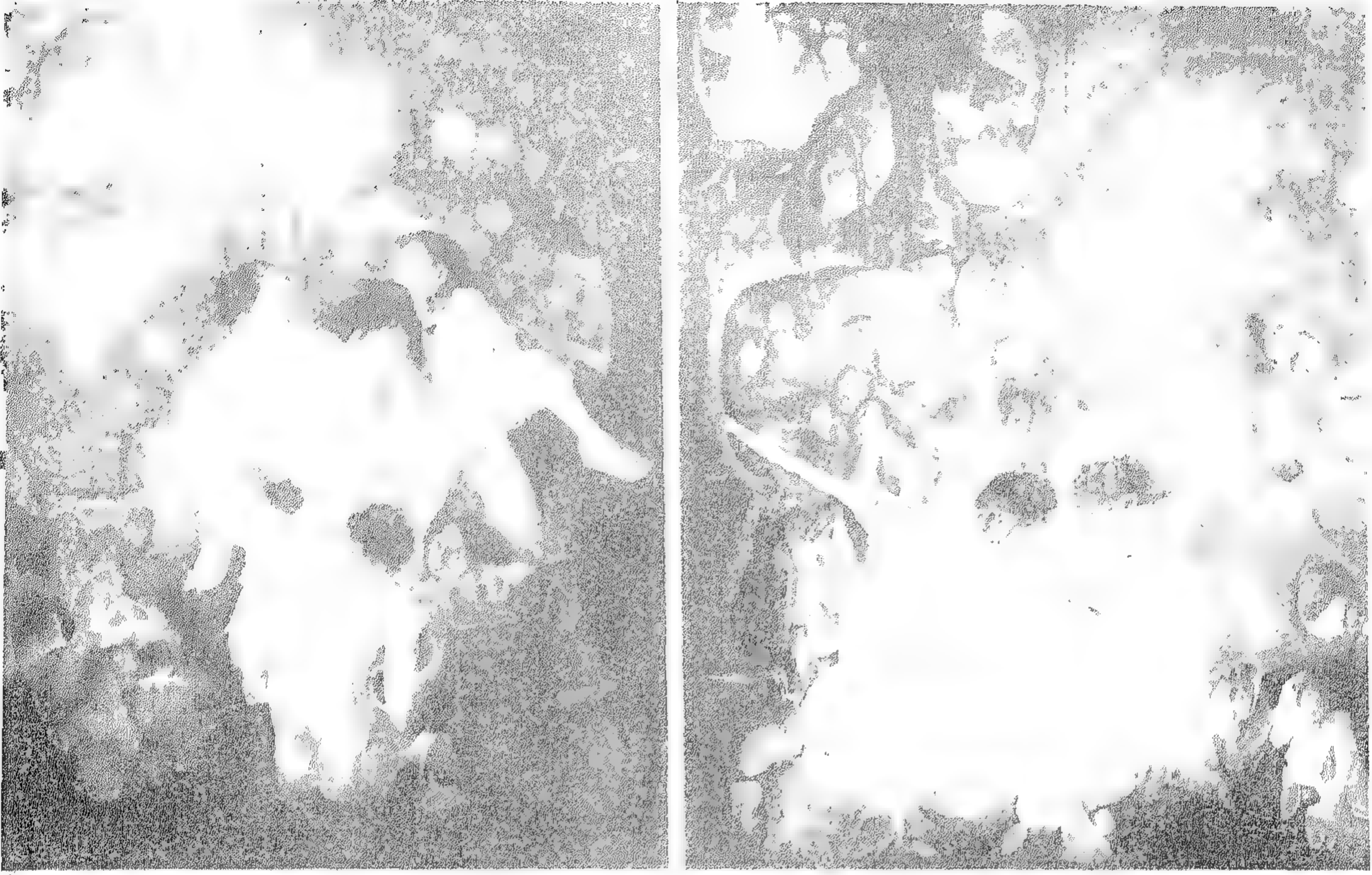
وإنما ظل «نوار» برغم ذلك فريداً في لوحته «يوم الحساب» فهو لا يتفق مع مايكل أنجلو إلا في فكرة العزى الإنسانى بعد البحث، وأيضاً في التقسيم الثلاثى للعمل، ويختلف عنه اختلافاً بيناً في المنهج الموضوعى للاعتقاد وفكرة الألوهية، وللمقدس. وفي الرصعة الأفقية للوحة. وفي استخدام خامة فريدة صعبة كالقلم الرصاص كاشفاً عن التباين الحاد بين العناصر، كما يختلف أيضاً في تقنيات التنفيذ إذ تشهد «يوم الحساب» لنوار مكونة من مجموعة لوحات منفصلة. بينما يوم الحساب «مايكل أنجلو» جدارية عملاقة منفذة على الجص، وأخيراً فلحن حين تتأمل لوحة نوار

أخرى ذلك المشهد الأبدى الذى قدمه مايكل أنجلو في لوحته الجدارية العملاقة «ثلاثية يوم الحساب» أنجزها لمصلى الستين بروسيا سنة ١٥٤١، وهى رأسية تقع فى ستة عشر متراً وأثنى عشر متراً. عرضاً كما جعلنا. أيضاً. نتذكر جاكوبو تلتوريتو ١٥١٨-١٥٩٢، الذى أنجز لوحته العملاقة «يوم الحساب» حوالى عام ١٥٦٢ متأثراً. على أغلب ما يتفق عليه النقاد. بمايكل أنجلو وتسيان، حيث نرى السيد المسيح فى أعلى اللوحة جالساً يقضى بين الأرواح متوسطاً العذراء ويوحنا المعمدان.

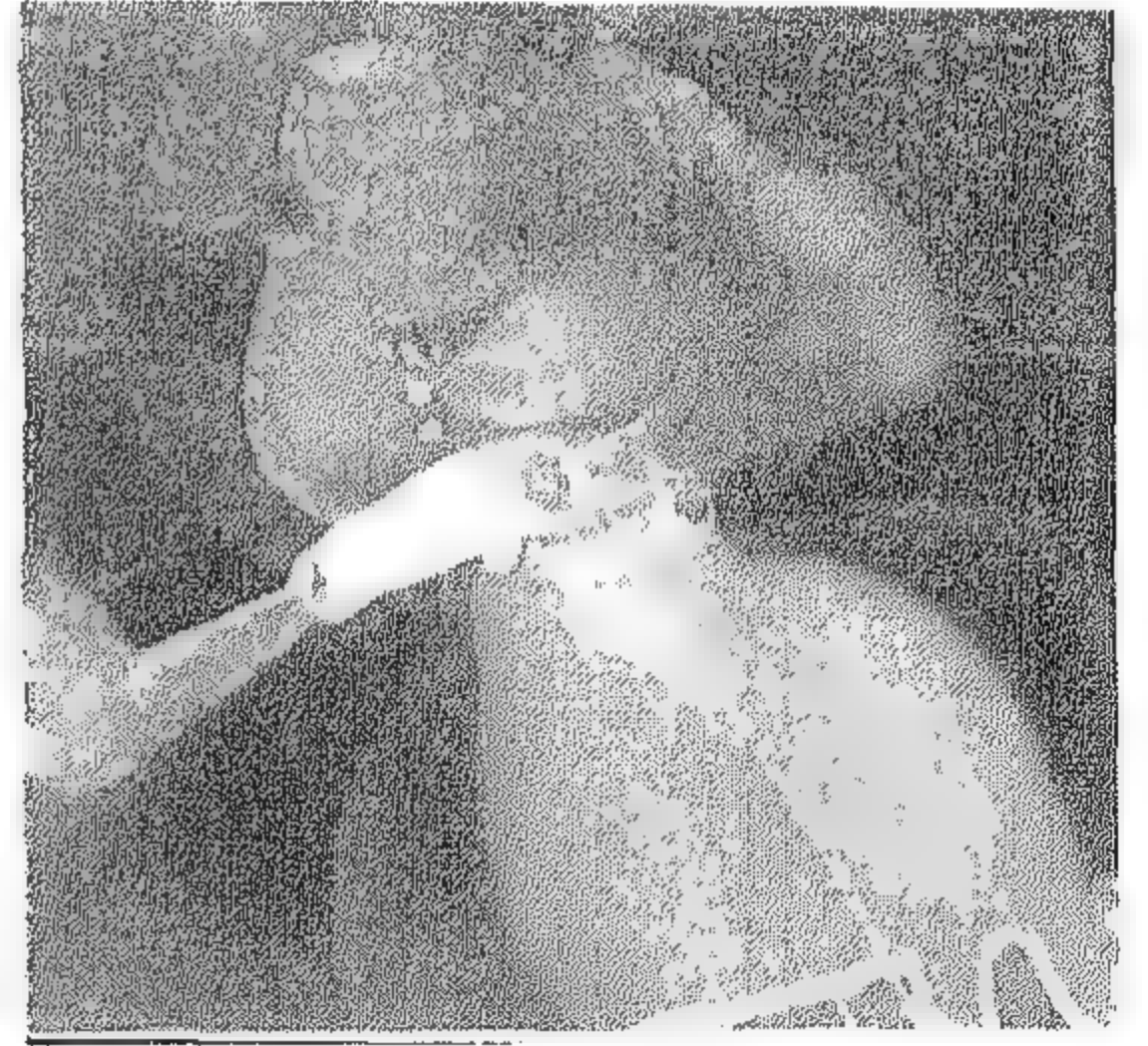
إن «الإيقوغرافيا» التى يقدمها لنا تلتوريتو فى يوم الحساب لا توظف فقط الموضوعات الكلاسيكية الثابتة لعصر النهضة. وإنما هى تترجم أيضاً الأسلوب «الباروكى» المتلازم مع

فالتقبت بأحمد نوار أول مرة شتاء عام ١٩٦٧ - منذ ثلاثين عاماً - إذ ذاك. كان قد أنجز لوحته العملاقة «يوم الحساب» التى تقارب عشرة أمتار عرضاً وثلاثة أمتار ارتفاعاً، منفذة بالقلم الرصاص على ثمانية ألواح رأسية الوضعة.

وهى ثلاثية تقدم صورا سردية للبحث، وللحساب وللرجاء، وللندم، وللجنة وللجحيم، وللملكوت. غير أنه استطاع بموهبته المبكرة أن يجسد مشهد الرؤية إلى سياق بين الإدراك المحسوس، وبين الحقيقة والتصور، وأن يكتشف الضوء والعمقة فى خضم علامات الحركة، عمد من خلالها إلى توظيف صنعة التباين الكاشف لمستويات فوق واقعية، بحيث جعلنا نستعيد مرة



الآلام (١) الخروج للحياة
تصوير زيتي على نسيج



شهيق إنسان القرن العشرين
تصوير زيتي على قماش



نجد شخوصه الملتاعة قد كشفت عن لوحة
مصرية. «نشهد المأساة الفازغة على الوجوه
كمثل تلك التي نعرفها في محاكم التفتيش التي
فضحها الفنان الاسباني العظيم «فرانشسكو جوياء».

إذ ذلك حين التقيت «نوار» وجهاً لوجه، إذا
به يقول لي - منذ ثلاثين عاماً - هل تشركوني
معكم في تضال حركة الفن المصري، أريد معكم
أن أحارب «الفن»!

مدخل (١) - دلنا النيل

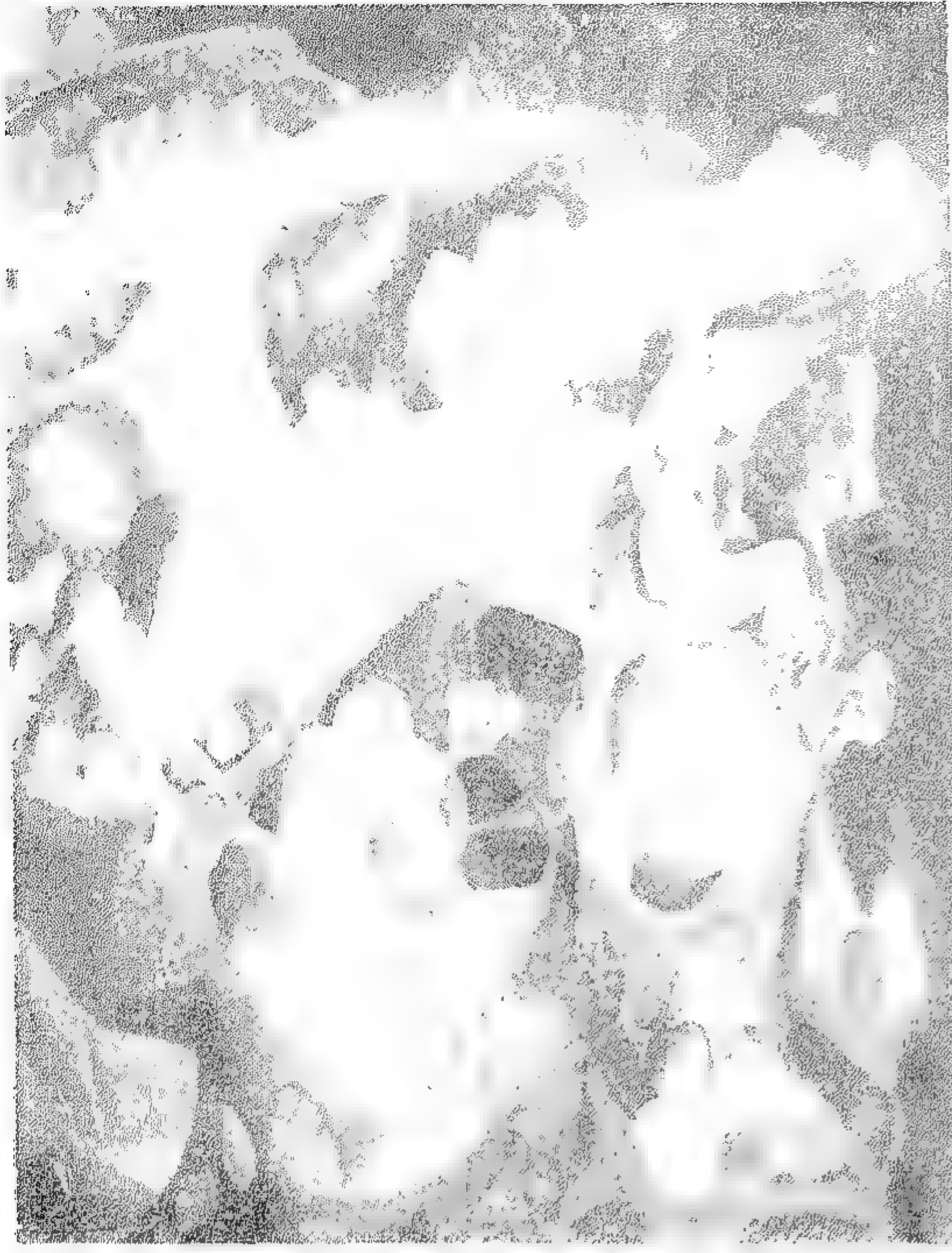
جاء أحمد نوار من دلنا النيل محملاً بقرالبيه
النظامية القدرية منقل الذكريات بمثلث الدلتا ذي
الكيان الرياضي - فالطبيعة ذاتها كانت تعيش في
نقيضها المفارق - برغم أنها تفيض بكمالها
ويوحده تراثها.

جاء نوار من هناك إلى القاهرة، وهو بذاته
جزء من تلك الطبيعة الموحية، يختزن فيما
يختزن أوصاف الفلاح المصري، وكرم الروح،
وخيال الأسطورة النيلية، وفوق ذلك جميعه، ذلك
المثلث «الدلتاوى» الذي ظل يلازمه كالفريضة
الجينية يهيم بها فوق مساحاته ومسطحاته،

متراوحاً بين المحور الاختصار وبين النفي
والإلغاء، وبين الحشد والتصفية، وبين اللون
وكثافته وبين الضوء والعتمة، وبين موضع القصد
وملكات الذهن الخالص، بين العلامة والرمز وبين
الدلالة ومفارقة الدلالة فكأنه باحث يتعقب كل ما
هو «ماورائي» في الحسبة الجمالية، فهو منقسم
ومتحد في آن واحد بين أخلاق هي نتاج «التقديم»
وللمعتقد وبين فريضة هي نتاج للعقل، وللمدرك
«أوهو على الأرجح، منقسم ومتحد بين قاعدية
التشكيل الخالص للطواهر «مورفولوجي» وبين
مخيلة مبدعة باطنة، هي في أساسها نتاج لعالم
متواتر من الصور.

من هنا كان ذلك النهج الذي تميز به نوار
وهو نهج نعني به مجموعة الخواص والصفات
الذاتية التي تشكل عنده جوهر التفكير بالفن تلك
الخواص وتلك الصفات القادرة على استلهاهم
«الفكرة» وطرحها داخل مادة العمل حتى تكون
صالحة لإنتاج «التصور».

إن «التصور» عند نوار هو حالة «مفارقة» بين
«الفكرة» وبين «المادة» هذه المفارقة التي تطرح
لنا بالضرورة سياق الرمز وغرضه.



يوم الحساب (رسم بالقلم الرصاص)

مدخل (٢) - العلامات

وفي السنوات العشر الأخيرة على الأقل (١٩٨٠ - ١٩٩٠) فإنه كان قد أصبح واضحاً أن نوار قد اختار ذلك التوجه في العمل الفني، بين «العقل، وميتافيزيقا العقل - العقل باعتباره إدراكاً ينصب على موضوع حاضر، وميتافيزيقا العقل، باعتباره التخيل الذي ينصب على موضوع غائب من هنا تنهض أطروحة (اللاواقعي).

فكان «نوار» حين يصطدم بمساحة الرسم آنذاك تنهض عنده تلك الطاقة الموحية، الصانعة، القادرة على إيجاد البنيات، والعلامات، والسمات السياقية لوحداث الفرز والربط والسرد والايجاز والحشد والتقطير - إنها هي كذلك من حيث تأتي قيامة العملية الجمالية ويشند عودها فوق لوحة الرسم، وكأنها طرح من طروحات الطاقة الداخلية حين تنقسم على ذاتها، وينفجر مجالها ويفتت - أوهي نموذج لقضايا الاستدلال الذهبية في مربع أرسطو، أو أنها على الأقل نوع من «المونادولوجيا، الفيثاغورية وقد استقامت في حساب الفن من أصغر بنية في الشكل. حتى تشي الجمال في الميزان الحساس، واتصل مع نقاط الضوء، ثم اتحد.

في تلك السنوات الأخيرة كان «نوار» قد عاد مرة أخرى إلى شجنه القديم في معالجة الفكرة الرياضية للشكل المثالي - وكانت النجمة العربية، الثمانية الأضلاع قد أخذت تدفعه دفعا إلى عالم ذلك الطقس الشجي، وتغمره بتلك الأغنية الغيبية القديمة، وفي ابتكاراته المميزة آنذ، فإن نوار لم يكن - فقط - يفكر بالفن - أي أن الفكر جزء من صميم منظومة الفن - وإنما هو أيضاً كان يتميز بتلك الأغوار البعيدة التي دعت له لأن يكون فناً ذا آلية تركيبية، وتفكيكية في آن، ذلك أن ضلع النجمة العربية هو خط - ووحدة العنصر لهذه النجمة هو «مثلث»، وقطر محيطها هو مربع متساوي الأضلاع - وأما ترتيب القسمة الحسابية بين العاكس والمعكوس فليس سوى نتاج لحملات التتابع التفكيكي المطرد في لعبة الرمز المبتكر - الرمز الذي هو نتاج مفارق للقيضين، الكلية التي هي تركيب للمقدس الغيبي، والجزئية التي هي تفكيك للعنصر الحاضر. غير أن اللون عند أحمد نوار ظل ضبابياً وخائياً، يتحكم في درجاته النمط التركيبي للمتوسطات الضوئية الرمادية، بينما تغمر العمل معسحة مرسلة من زرقة البحر الصافي، آنذ ثمة ما يدعونا إلى التساؤل حين

نرى في جانب كبير من أعماله خطأ هجومياً عاصفاً، ومستقيماً من الضوء الأبيض «القرتانيوم». أو الأحمر «الفيرملين، أو الأزرق «الكربالتي». قد تم تمريره كالشهاب الساطع فوق قماشة الرسم.

أليكون ذلك الشهاب هو رمزه «الطقي»، وقد عاد على صورته وهيبته الباطنة من دلنا النيل متملا موتها وخلودها وحياتها؟

أم أنه قادم من بين مفردات البناء الجواني لإشارات «نوار» بما فيها لوازمه، وعلاماته، ووشمه؟

أهي ميثولوجيته الجديدة وقد رصدت عناصرها، وخباياها منذ بدأ الرسم إلى أن وقف فوق مركز الوزن في المثلث؟ أم أنها هي ذلك الرهان الكائن في تحدى إرادات الرمز، ونوازع الجبر القديم في شكل الجمال وقد رصد الحل، وقام البديل واستوى بالإضافة!

مدخل (٣) - تفتيت الرمز

فيما بين الأعوام ١٩٩٠ وحتى ١٩٩٦. انخرطت التجربة الفنية عند نوار في راقتين:

إن الضوء والأشياء، والأشياء والمتفرجين، والفراغ، والحجم وشواغله والمنير والمعتادين، هم جميعاً جزء من ذلك التشكل الكوني المؤقت لصورة نوار. وينشأ التمايز بين الصورة وذاتها حين نرى اللوحة مضافاً إليها صورتنا معكوسة على السطح اللامع - إن نفى الأثر المطبوع ليس رهيناً بزمان إنما هو رهين بحركة.

وإن بقاءنا أمام العمل سوف يظل هو أيضاً ارتهاناً على مدى بقاء الصورة في ذلك المشهد (الاستثنائي) - أي امتثالاً للتشكل إلى أن يلغيه تشكّل مخالف. ويبدو لنا نوار وقد تجاوز التجربة الفنية في تلك السنوات العشر (١٩٨٠ - ١٩٩٠) وارتاد عالماً راسخاً، وقد تجاسر على المرئي وغير المرئي. وأخذ يحشد الإبداع إلى اكتشاف ذلك (المأين) - ذلك الذي سوف يظل من الآن فصاعداً، طاقته الروحية الموحية.

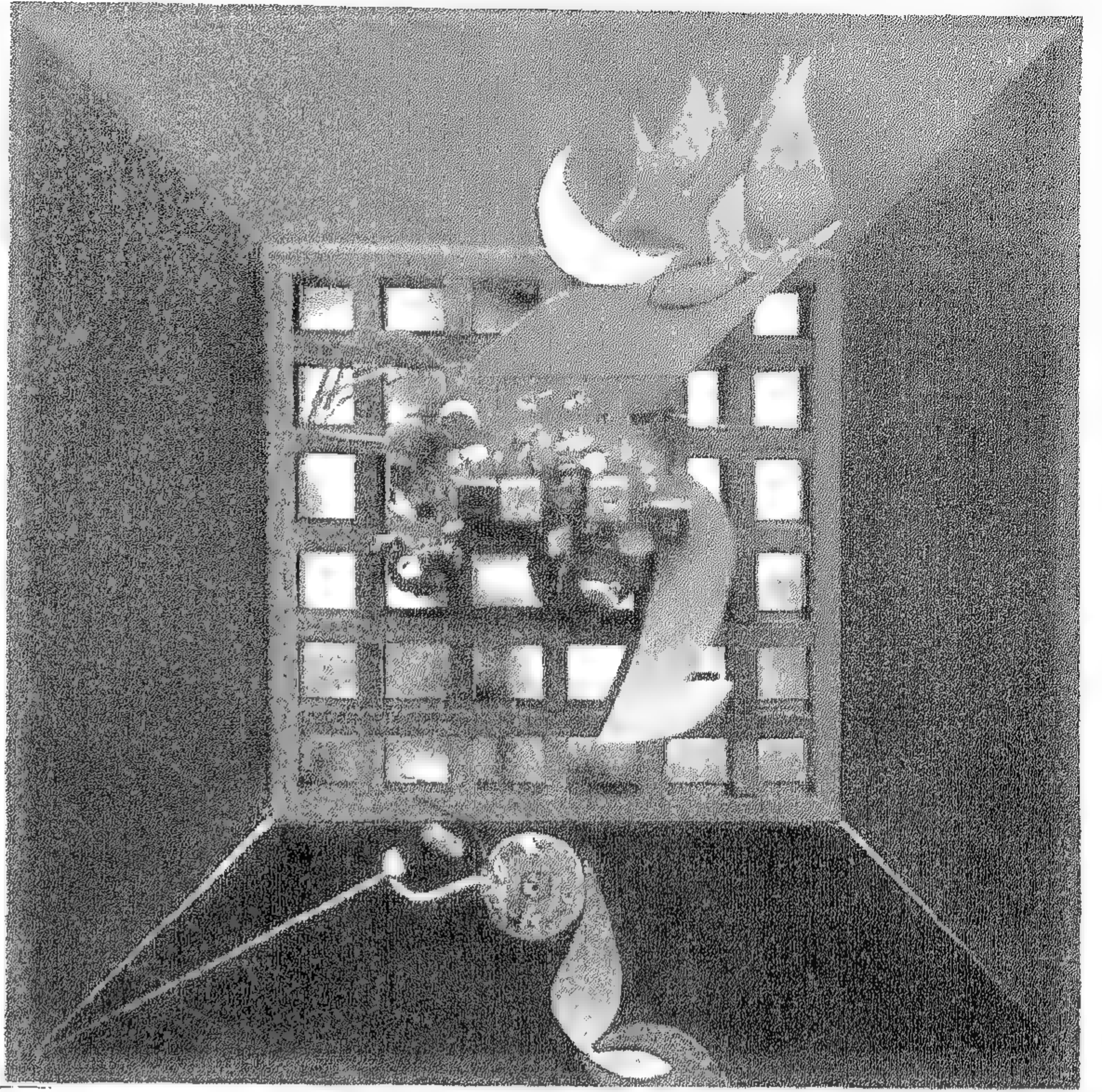
مدخل (٤) (إحداث إرادة) :

نعود الآن إلى الجزء الثاني (السياسي). حسب ما ذكرنا في مدخل رقم (٣).

في عدد مجلة «الإذاعة والتليفزيون» الأسبوعية. رقم ١٨٩٣ بتاريخ ٢٦ يوليو ١٩٧١، كتبت عن «نوار» مقالاً قصيراً حول معرضه الخاص الخامس - آنذاك - الذي أقيم بقاعة أختاتون (سابقاً) - شارع قصر النيل القاهرة وحوى مجمل معرضه إذ ذاك عناصر متنوعة منشطرة لأدوات الحرب الجهنمية.

كان نوار قد خاض غمار الحرب، وارتدى ثوب الجندية، واعتمد محارباً جسوراً خلال حرب الاستنزاف على حافة مياه السويس. بين الصحراء والحضر. وقد شكّلت سنوات الحرب القاسية - هذه عند نوار - (١٩٦٧ - ١٩٧٠) ضميراً متمرداً، وكياناً ثقافياً ينطوي على مقاومة الذات، وعلى مكابدة الانتصار على الظلم، ورفض الشروط وتغيير الواقع ولقد كانت سنوات النضال تلك هي واحدة من تلك المميزات التي طبعت «نوار» على صورة من يريد العدل لمستحقه، ومن يناضل حتى الموت في سبيل كرامته الذاتية. ومن ثم كانت مجسماته المنشطرة من دانات المدافع، ولوحات اللحم البشري الممزق في ساحة اللون، جزءاً أصيلاً من العملية الإبداعية عند نوار.

فإن المثلث آنذاً يمكن أن يكن رأساً لمدفع رشاش، كما وأن حمامة السلامة التي نعرفها يمكن أن تنقلب إلى سكين منغرز في اللحم البشري، وإن الأحشاء المنفلتة من جسد رفيق



الإنسان والطاقة - إكربليك ومجسمات

١٩٩٦ سوف تهاجمنا نقياً الجمال المستفز عند نوار، انخراط في الفصائية، وتساق بين الثابت والمتحرك على خامات السطح، واستنفار للعناصر الكهرومغناطيسية، ضمن اللوحات سابقة البرمجة لإلكترونيات الكمبيوتر ودؤوس هجومية على أسطح ممسوحة بالضوء المتدرج وقد غرزت فوقها تلك الاستعارية الميتافورية - META PHORIC، لورقة الشجر الكلاسيكية، إلى تلك البدهية المدركة بين أطروحة النقيضين للشكل المتعين واللامتعين في عنصر المربع الخشبي المجسم والمرسوم.

فكأننا إذ ذاك نعود إلى إدراكية «جوزيف كوسوث» Joseph Kosuth، حين وضع الكرسي في صالة العرض إلى جانب صورة الكرسي الفوتوغرافية، فأوجد آنذاك تلك البهنية الموحشة التي صنعت حدس الفن الحديث.

سوف نلاحظ حالاً في أعمال نوار الأخيرة تلك مسطحات المرايا وعواكسها، وهي تصنع الأرضية الأساسية الحاملة لصورة العمل برمته. إننا نتوقف دائماً أمام صورة مؤقتة. صورة مشوبة بريية الخيال المركب. صورة استثنائية تحمل هاجس الحركة، مثلما تحمل هاجس الزمن. فإن كل تألف هو إلى تغير حتمي لا محالة.

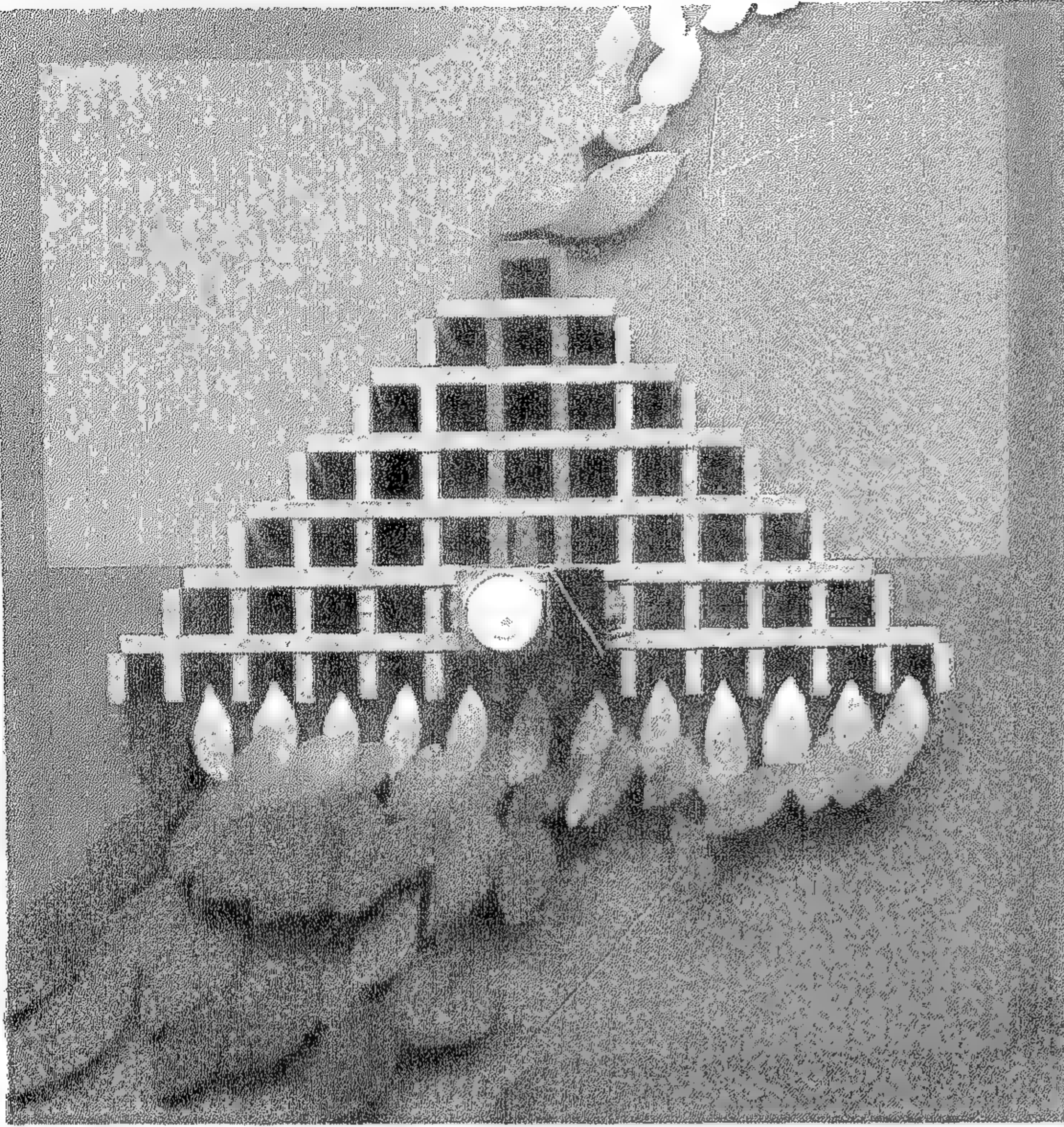
أولهما: إعادة تفتيت الرمز السابق ١٩٨٠ - ١٩٩٠.

وثانيهما: أطروحة استلطيقاً (السياسي) في مجمل العمل الفني.

وأما الأولى فقد خضعت لآليات انتخاب وانتقاء عناصر التساق الشكلي من بين رقائق المادة الخام الأولية التي تكرر لها عالم «نوار» زمناً.

هذه المادة الأولية المتمثلة في احضان المقدس ثم تغليده إلى أطروحة اللاواقعي، آنذاً يهيم على بالنا مرة أخرى «دلنا النيل» من حيث جاء نوار منها إلى القاهرة. إننا لم نعد نرى نجومًا (عربية)، إنما هي غابات مثالية ملغمة بدوائر كهربائية والإلكترونية متعامدة على أسطح هلالية مجسمة. إن الرمز هنا - إبان تلك السنوات - قد استعار شكل (الإنساني) وخلعه على مجسمات المشهد ANTHROP MOR PHIC، بل إنه قد استعار المجرّد من المادى. ونقل المحسوس والمتخيل من مجاله المعرفى إلى معرفة أخرى مغايرة.

في تلك الأعمال الجليّة المؤرخة ١٩٩٥



الإنسان والطاقة إكربليك ومجسمات

تجلس إلى البار، وأصوات لطرقات متدوعة.
(٨×٣٢×٩٥ قدم) - من مقتنيات متحف لودفيج
للفن الحديث - (كولون - ألمانيا).

مدخل (١) - (ب) :

وحين انخرط «نوار» في مشاكل التعبير عن
الهاجس الإنساني في مضمار سياسي،
والاجتماعي في نهاية السبعينيات، لم يكن آنذاك
مشغولاً بقضية الهوية.

فالهوية عنده لم تكن مجرد انساق بين
«الموضوع والذات» وإنما هي في نظره، وفوق
ذلك كله، رسالة إنسانية، فإن الدبابات لم تكن
لتصمم وتصنع لحرث الأرض الزراعية، كما أن
الطائرات اللقطة لم تكن ترتفع في الفضاء بغرض
تطهير الأرض من الحشرات الضارة، كما وأن
القواصة والصاروخ لم يجر تنفيذهما لتبادل
الرسائل البشرية بين الأمم.

بل إن تلك جميعاً هي أدوات حروب،
واغتصاب، وذبح للإرادة الإنسانية.

لقد ولدت هذه الأدوات الجهنمية هوية
جديدة لدى المتلقى مبنية على متعة التعرف على
تلك الخبرة الجديدة - هذه الخبرة المعرفية التي

بفعوى الرسالة التي هي حقيقة جد إنسانية - بل
إنها أقوى من تلك الفضيلة التي نعرفها في
«الجميل»، «الكافى»، إذ ليس هنا مبدأ يختص
بالذات - في مجال اللذة والحنن - مدامت
التجربة التي نلقاها في لوحة «بارانيك»، مفرغة
من كونها محض ذاتية فالفن كما يقول هيجل
(ليس هدفاً وراء ذاته بل إنه وسيلة تخدم شيئاً آخر
أو تصل إلى شيء آخر كالأخلاق والسياسة
والدين).

وفي زمن مماثل - أيضاً - كان الفنان
الأمريكي الذي طبع معه مصطلح الفانك Funk
Art الفن اللاذع - إدوارد كيندهولز
Edward Kienholz (١٩٢٧ - ١٩٩٤) قد
أنجز عمله العملاق تحت عنوان «نصب الحرب
التذكاري المتحرك» ١٩٦٨ - والذي يمثل شهادة
لاذعة ضد الحرب الفيتنامية. وقد زخر العمل
بعدد من الجلود المنفذين بالقوالب الجصية بالحجم
الطبيعي وقد ارتدوا البهائم الحربية. في الجانب
الأيمن من العمل تجسيد لذلك العالم الذي سقط
في خدر الحياة الاستهلاكية، حيث نشاهد أثاراً
حقيقية لمطبخ من طراز أمريكي، وماكينات
للكوكاكولا وعلم، وصورة فوتوغرافية لامرأة

الحرب الذي يجاوره ليست سوى إعلان
احتجاجي ضد الشرور البشرية، وضد الهيمنة.

وقبل نوار كان ألفارو سكويرس (١٨٩٦ -
David Alfaro Siqueiros ١٩٧٤) قد
وجه أول رسومه الاحتجاجية ضد الحرب، وأطلق
عليه «صدى الصرخة» في العام ١٩٣٧.

إن الطفل المعذب الذي يصرخ في لوحة
سكويرس إنما يجسد الضاع، والاحتجاج الكرنى،
وهو حين يفتح فمه ليصرخ، يخرج من فمه طفل
آخر هو صدى لنفس الصرخة المتتعة.

وفي عام ١٩٥٠ عاد «ألفا روسكويرس» مرة
أخرى إلى تأكيد رسائله الاحتجاجية ضد الحرب،
البشرى من خلال إنتاجه التصويري، فقدم لوحته
الشهيرة «حارس السلام»، وهي تمثل أسداً متحفظاً
يضموى على شراسة، بينما أضاف إليه
«سكويرس» مبالغات تشريحية وظلية في الوجه
والساقين أسبغت على الأسد طابعاً ديناصورياً،
بينما بالغ في المسافة الفارقة بين العيدين حتى
يمنحهما هيئة عاصفة من الترويع. وينطوي
الرمز على دلالة ثنائية متتملاً في الأسد كقوة
قادرة وشجاعة، بينما يسحب البعد الثاني للدلالة
على الأسد باعتباره «ملكاً للغابة».

إنه إذن ذلك الحيوان الشرس الشجاع القادر
على إحكام التوازن في تلك الغابة. وتبدو الرسالة
هنا مباشرة، فصورة الفكر المتمثلة في زجر
المعتدين وإدانتهم تنطبق انطباقاً على الصورة
الحسية المتمثلة في الأسد «ملك الغابة»، وفي العام
نفسه كان بابلويكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) قد أنجز
عمله الاحتجاجي العملاق «الجورنيكا» - لكشف
محاولات محور إحدى مدن «الباسك» الأسبانية
بالقنابل (الجورنيكا) - وبين الأعوام (١٩٧١ -
١٩٧٤) كان ودلف بارانيك Rudolf Baranik
قد أنجز لوحته الزيتية على التوال (٢١٣ ×
٣٦٦ سم) تحت اسم نابالم.

إن الرأس الآدمية المشرمة التي نلقاها فوق
مساحة الرسم كفيلة بمحو التجهيل من ذاكرة
التاريخ.

إن قنابل النابالم أخذت تنفج لنا في هذه
اللوحة القاسية تلك المأساة المتمثلة في موت
الإنسان على ذلك السياق الوحشي لمكتشفات العلم
وليس هنالك من دلالة نبحت عنها في الصورة
إلا على قدر الفجيرة غير المتوقعة فالأنوية
الرمزية والإشارية هنا في هذه اللوحة قد محيت
إذ إن الحقيقة صارت أقوى من فحوى الدلالة وإن
الرمز حتى لو اعتبرناه كذلك قد عجز عن اللحاق

من شظايا دبابات، وأجزاء من صواريخ أرضية،
وبقايا انشطارات حديدية.

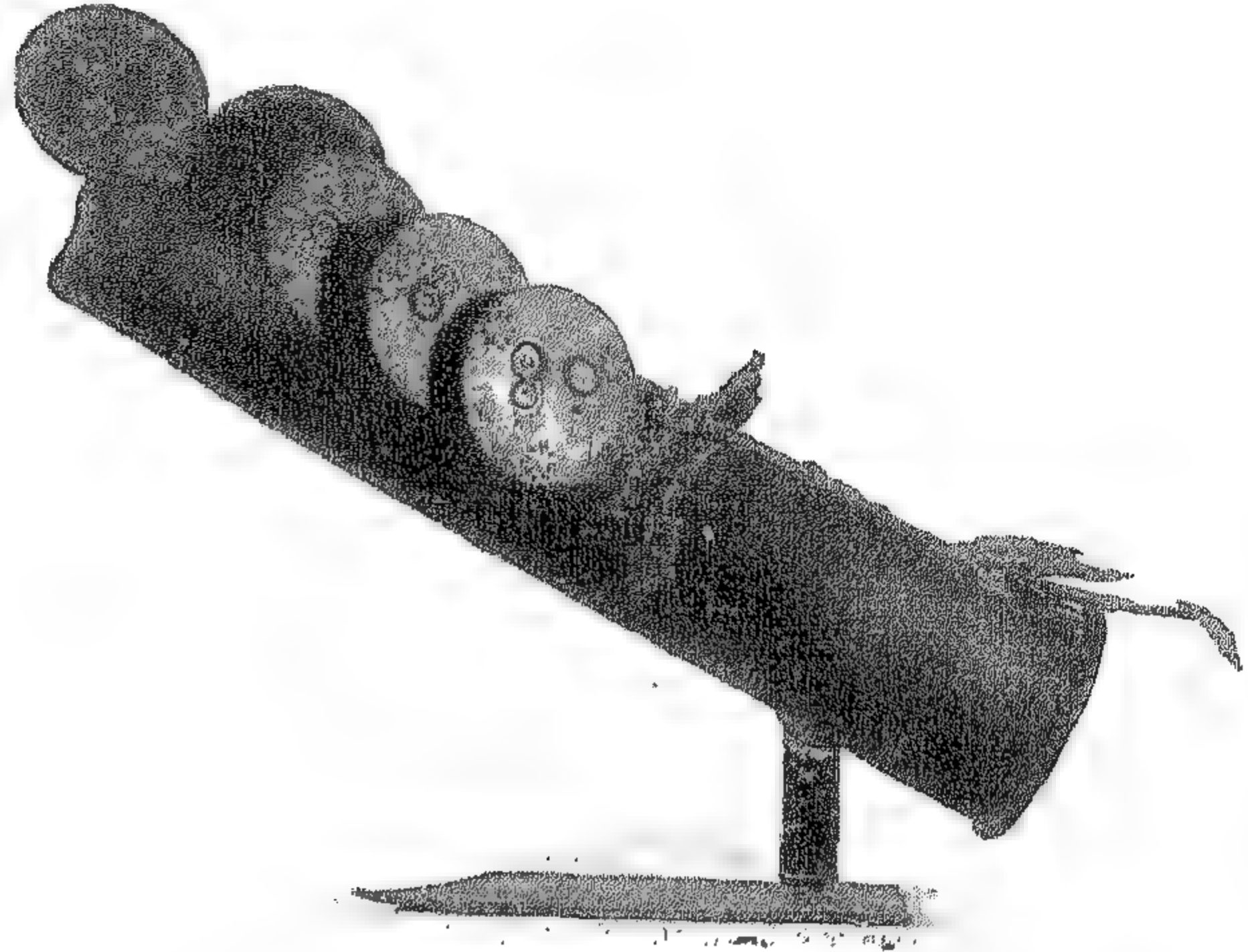
ليس من لذة أو متعة جمالية آنذاك، كانت
تفوق اللوعة والاحتجاج، وتراكم الرعى بأحزان
الحرب. لم يفرغ نوار تلك العناصر المعروضة.
حين عرضها - من محتواها الحسى والمعرفى، بل
إنه كثفها وجعلها تعبيراً عن مدى اللوعة البشرية،
فلم يعرض نوار تركيباً مبتكراً من العناصر
المنشطرة إلا على قدر ما تنتج تلك العناصر من
كرامة للحياة الإنسانية. فعلى ما يذكر أدورنو
عالم الجمال الألماني (١٩٠٣-١٩٦٩) - إن الفن
يشخص لنا أمراض الحضارة المعاصرة ويقدم
الدواء لها، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الإنسانى
ضد الهيمنة، بل إن الفن الذى نراه فى الحضارة
المعاصرة هو فن ممزق يعبر عن مجتمع ممزق.

كان أحمد نوار قد عاش زمن التجديد
الإجبارى وغطس تحت مياه «السويس» شهراً
حتى يلقى فى ذلك الظلام الصحراوى هذا العدر
الذى تغشاه فى صحوه ومناحه.

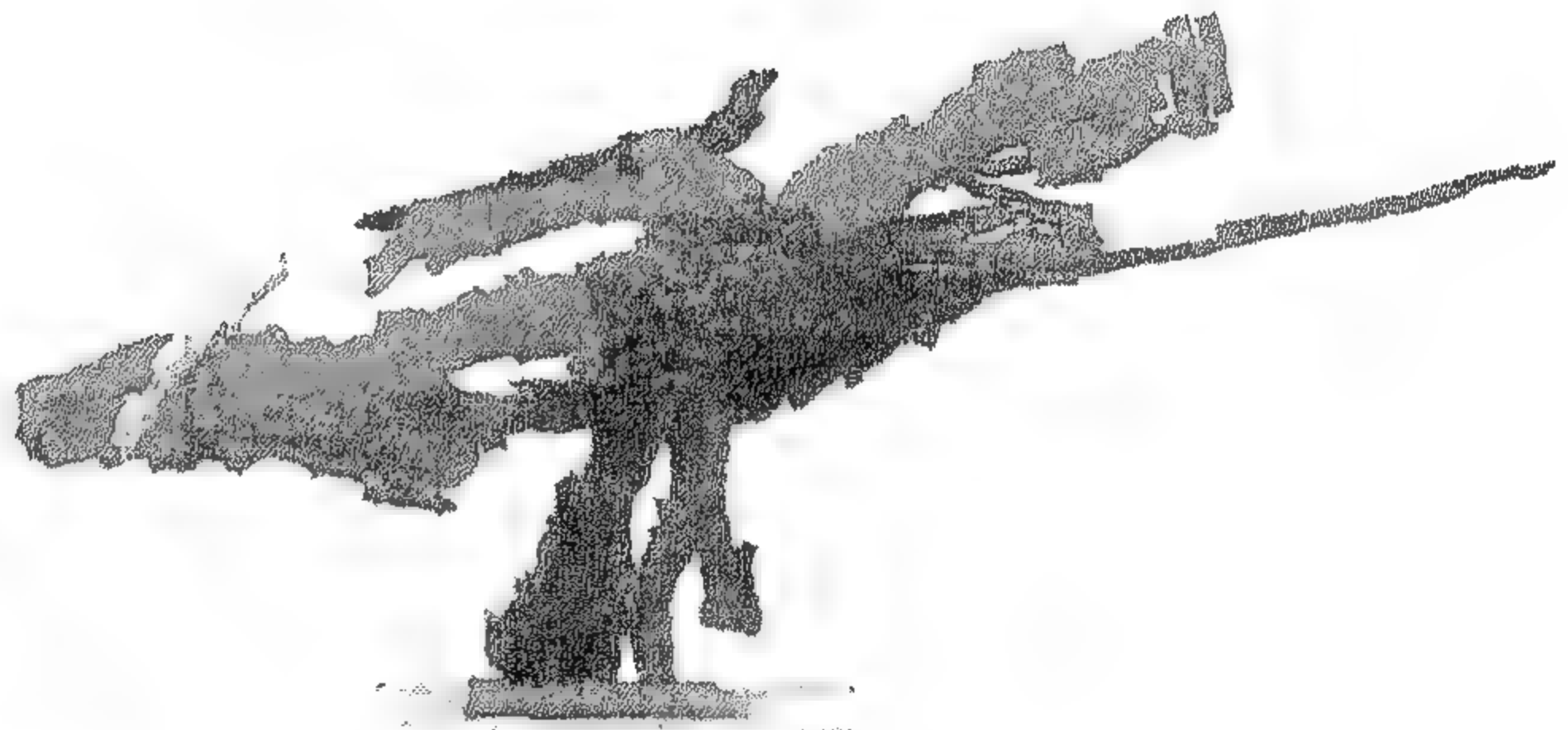
لم تكن تجربة معرض سنة ١٩٧١ سوى
مسوغاً للطرح وسبباً للتعبير عن الذات المتلذذة
فى زمرة الحرب البشرية. كانت الصحراء
والأعضاء الآدمية والتقرحات الجسدية تحت
الشمس هى من بين ذلك الهم الملهم لفنان كان قد
أنتج وأنجز لوحة الحساب ويوم القيامة واجتاز
أقرانه فى كلية الفن، فإذا به يجد نفسه قد ترك
موقع الدرس، ويهيم بوطنه فى الصحراء، ويلقى
تحت مياه السويس أياماً كيوم الحشر.

فإذا كانت فكرة الفن لذاته مسئولة عن انفاج
هاجس جمال متعسف، ينسحب على رسم
للزهرة. مثلما ينسحب على رسم لتصميم مدفع
رشاش. فإن أحمد نوار قد فعل الشيء ذاته حين
اتخذ من «الحمامة» رمزاً بديلاً لفكرة التلاقى حول
«السلام» - إن الحمامة المذبوحة والحمامة
الجريحة والحمامة المطروحة رأساً على عقب
والحمامة التى أطلق الرصاص فى جسدها،
والحمامة المختنقة، والحمامة الحبسية وسط غابة
من الخطوط المتشكبة - هى جميعها فى الواقع
رمز مباشر لتلك الثنائية العاصفة فى مدى وفى
مجال عالم الدلالة. فالحمامة الذبيحة هنا هى
رمز للسلام، مثلما هى رمز لنقيضه.

إن المفارقة هنا تنتج أمام أعيننا بديهية
إدراكية، تعتمد الدلالة كإعلان للإحالة، ولكنه لا
يهتم - أى نوار - كثيراً بمعادلة ذلك بالتقنية التى



من مجموعة الحرب والسلام ١٩٧٠ (شظايا من حرب الاستنزاف)



الصدمات اليومية الكفيلة بشحن الإرادة المستفزة،
وتكريسها للرسالة. كان نوار إذ ذاك، فلاحاً غير
قادر على ملاقاته المهانة - غير قادر على تقبل
المبررات التى تخلق حالة الوطن.. إن الوطن عند
«نوار» هو وجود بالفعل، ووجود بالقوة، وهو فوق
الحقيقة، وفوق الأسطورة، وفوق الميثافيزيقا.

وفى عام ١٩٧١ قدم نوار معرضه الفجائى
فى قاعة أختاتون السابقة بشارع قصر النيل،
حيث عرض فيه دانات المدافع الحقيقية، وقطعاً

تلخصت أخيراً فيما عرف باستاطيقا الحرب -
أى جماليات الحرب - من حيث تحولات تلك
الهوية الجديدة إلى خبرة حسية مباشرة اعتادت
على التفريغ عن الذات بتلقى العنف والقتل، بدلاً
من الانخراط فى ميزة التأمل.

حين تصدى «نوار» للقضية السياسية، كان
يحاول الكشف عن تلك الأمراض الخافية التى
تشكل منعطفاً لما تطلق عليه الفكر القومى.

كانت حرب الاستنزاف (١٩٦٨-١٩٧٠)
واحدة من تلك العلاقات التى أخذت تقدم



الإنسان والطاقة (أكريليك ومجسمات)

الإنسان والطاقة (أكريليك ومجسمات)



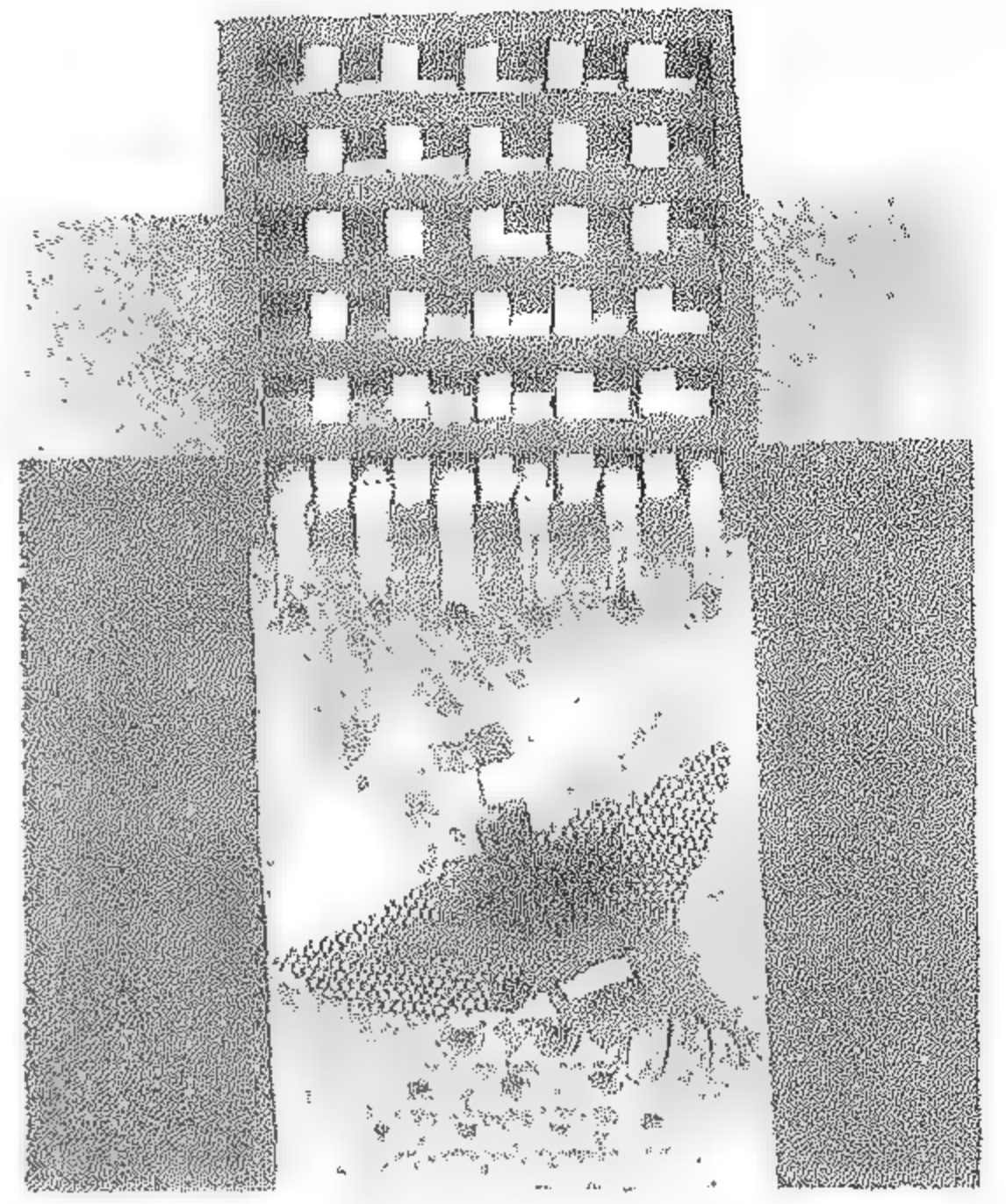
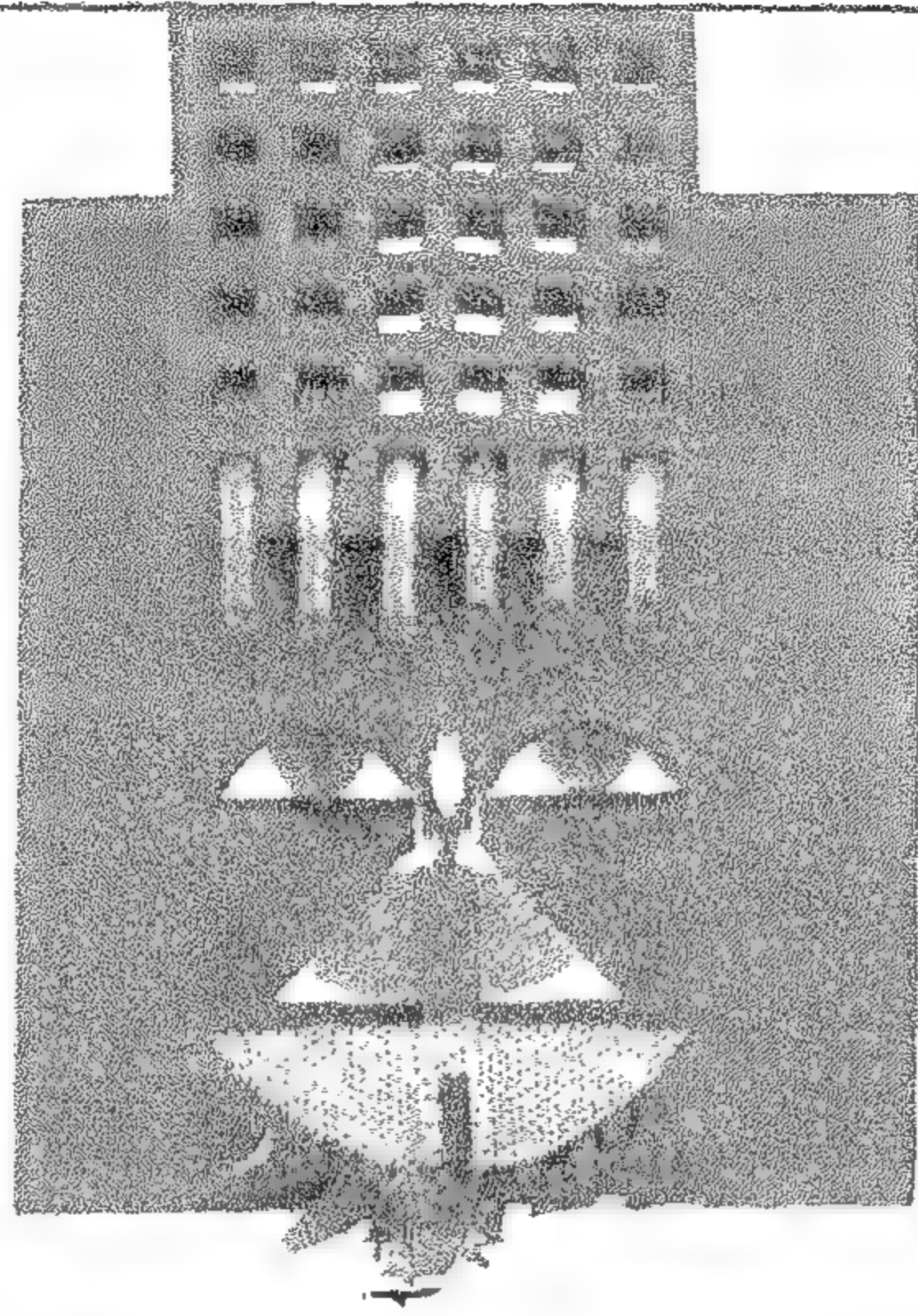
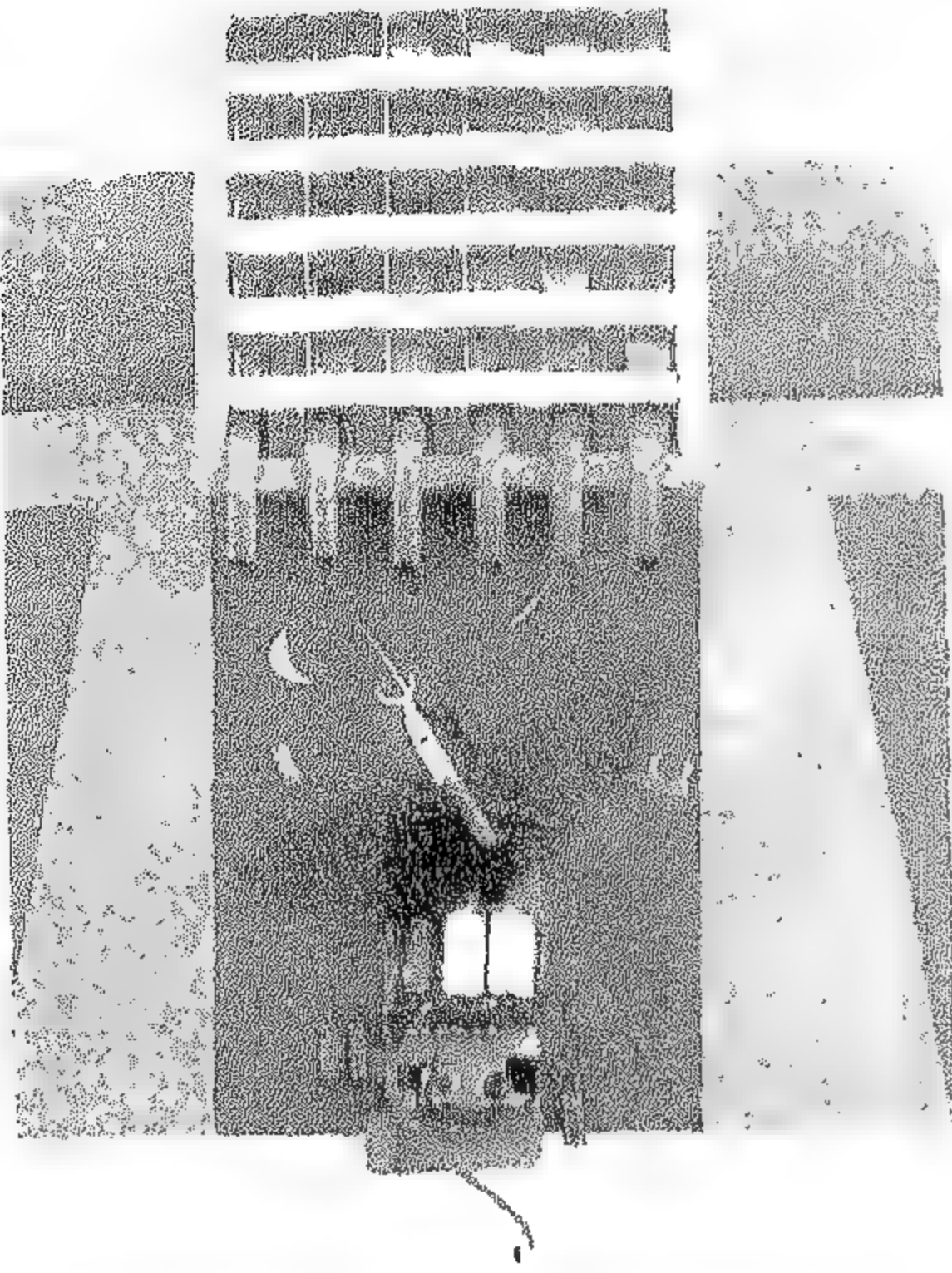
تقوم على إنضاج الفكرة، وتأكيدتها. فاللوحة بكاملها - عند نوار - مفسولة النسيج ناعمة اللمس. وليس هناك من تباين تصويري أو ظلي أو أية نهشيرات على مستوى نسيج السطح تدعو المتلقي إلى تقبل الحالة المقترحة في العمل. إن اللوحة عند «نوار» بالرغم من دفقة الإحكام والسيطرة على روح النسبة الذهبية في تشكيل أحجام العناصر واختيار مواقعها الطولية، والسفلية، فضلاً عن القدرة المنفردة في السيطرة البصرية على بدييات الصورة. ليست سوى «إحالة» إلى معنى الرسالة وتلك «الإحالة» التي نتحدث عنها، إنما تكمن أهميتها المباشرة في إمكانية إنتاجها لمستويات تلقى تقوم على تفديد الواقع والكشف عنه، وليس على تبريره.

إننا عندما نشاهد العمل، إذا بنا نتجاوز الصورة إلى ذلك الذي تحيلنا عليه في العقل، وفي الحواس معاً. يتوافق نوار هنا مع طرح «هيجل» في محاضراته المعروفة عن الجمالية (الاستطيقا): «إن مضمون الفن يتكون من الفكرة، بينما شكله يتكون من صورة مادية محسوسة، ويقوم الفن بالتوفيق بين هذين الجانبين - الفكرة وتمثلها الحسى، بأن تقدم في كلية متألفة».

مدخل (٤) (ج):

في التسعينيات عرض «نوار» أول تجاربه المستقلة بعيداً عن جماعة المحور (نوار، النشار، الرزاز فرغلي) - تمثل خلاصة متضافرة بين «الهابنجز» - فن الحدث Happening. وبين ما يطلق عليه في عالم الحداثة «التكنولوجيا الجديدة»، وهي تعنى قدراً ملحوظاً من الاستخدامات لمواد من نتائج المكتشفات العلمية الحديثة مثل الفيديو والكمبيوتر والهولجرام، والصوتيات والليزر، وإحداثيات الطاقة، بدأها في الغالب الفنان الألماني المعروف «جون بايك» في منتصف السبعينيات.

وقد استخدم «نوار» في معرضه ذلك آليات ما يعرف بـ «الانستاليشن» Installation، أي التجهيز في فراغ معد بقاعة أخناتون رقم (٤). التي تحوى فراغاً إجرائياً يعادل ٢٠٠ متراً مكعباً، ووضعها في حد الإطلام الكامل واخترق الفراغ بسهم ضوئي يعادل طاقة الليزر الكهربائية بحيث يكشف عن بقايا آدمية معلقة في سقف القاعة، وقد تم تنفيذها بخامات معدنية متنوعة وانعكس ذلك في التو على سطح لامع عاكس تم تنبيته أفقياً على أرض القاعة بحيث تتجسد حالة



(ثلاثية نوشكي) أكريليك ومجسمات

إنما هنا إنتاج، وتصنيع لغضب من نوع مختلف، وحين نعود مرة أخرى إلى أحمد نوار، فإننا نكتشف أنه وهو يعرض لنا وجهة الآخر في ابتداء رسالة الفن، إنما يقدم لنا إشارة في إثبات القدرة على الفعل، عدمية الفعل، دون مواربة. إنه عن طريق تلك المباشرة البالغة التكرار، كان كما لو أنه يتساءل: لماذا يوجد الشيء ولا يوجد اللاشيء؟

إن هانز هاكي، وهو يعرض «اللاشيء» في فينسيا ٩٣ إنما كان يريد «إحداث إرادة». أحداث إرادة للشيء في تشيئه هو ذاته وما هو ذا «أحمد نوار»، بعد اقتحامه سنوات الابتكار، والنضج، وبعد أن عركته الحياة اليومية، ينخرط في تفجير المباشر ويتجلى في فردانيته، ويتجاوز الجديدية والاعداد، إلى حالة الإشراق الشبيهة بنبوة الشاعر ويدفعنا إلى تلك الدائرة الجهنمية المتسائلة، عن «المابين». وعن «المابعد».

في أعمال نوار الأخيرة تلك نلتقي به على أسطح فضفاضة مفسرة بالضوء، مغللة بالخداخ الغسقي، ونصطدم بالحجوم المجسمة داخل الفراغ الزجاجي، ونشم تراب التربة أحياناً في عدد من تلك الفخاريات المنقولة من بعض الواحات المصرية.

إن اللاشيء صار قدرتنا الذي يتعين علينا فضحه، وكشفه على قوائم المعرفة.

وإنما نحن كممثلين نفق أمام معرفة تصويرية محدثة ينتجها لنا أحمد نوار من نبض المزيج الصباغي للروح، وللذات، مثلما تملكنا أحياناً مصادفات طفل مع الجبر اليومي. وتلوذ بعواطفنا، وتفتحم ذكريات العقل. ■

إرادة، حالة هي فوق الخيال، وفوق معرفة التذكر. فالعالم على تلك الصورة ليس سوى لعنة يلبقى مجابته بإرادة فاعلة.

في السنوات الأربع الأخيرة من التسعينيات كان «نوار» قد هباً إمكانياته المنتجة لمواصلة «أحداث إرادة» عن طريق الفن. فقد استخدم الموسيقى للفجعة، الصوت للترويع، الضوء للذبح، والظلام للقسوة، والبد لسلطان الهيمنة والقهر ومربعات الحبس المجسمة للحرية، والمرايا لتعرية ثنائية الذات وكثافة الكتلة اللونية للسريب الطاقة وتكريس التفجير في مساحة الرسم: فالرمز هنا متخف إلى حد إعدامه كلية، هو مباشر إلى حد التبلد الممرقي من حيث لا يتم استنهاض منظومات الخبرة في مدى الحس أو التصور، عند مواجهة المستوى العاصف لعملية التلقى.

إن هانز هاكي Hans Haake (١٩٣٦) الذي حاز جائزة الجناح الألماني الكبرى في بينالي فينسيا ١٩٩٣ كان متوافقاً إلى حد بعيد مع «نوار»، في إطار ما أطلقت عليه «حالة أحداث إرادة» عن طريق الفن، فقد قام هاكي بتعطيم أحجار ورخام أرضية الجناح الألماني بالكامل حتى تحول إلى قطع صغيرة بينما عمد إلى تعرية الحوائط من أية، إشارات أو علامات كما لو أن كرونولوجيا الزمن وتوافقاته قد توقفت. ثم قام بتثبيت صبرة «أودلف هتلر الضخمة - أسود وأبيض - وهو واقف مع رفاق النازي في مقدمة الجناح. وتبدو هنا القوة الصادمة التي يلقاها الناظر هو لا يرى شيئاً جديراً بشحد الآليات الفكرية التقليدية أو حتى الاستثنائية لحشد «مواقفه» بينه وبين ما يشاهده.

مترادفة، ومفارقة، للترويع والرغبة. إنما مرة أخرى نعود إلى تلقي الرسالة التي بدأها «نوار» حين فاجأنا بمعرضه في عام ١٩٧١ - غير أنه هذه المرة كان قد اتخذ وضعاً مخالفاً. إن الاحتجاج لم يعد صراخاً. وإنما هجوماً. وإن حالة الانسحاق لم تعد تعبيراً عن الألم، وإنما إشارات واضحة لتهمة التآمر المنظم.

إنما الجمال عند «نوار» لم يعد هو «المعرفة القائمة على التذكر» حسب أفلاطون، وليس هو الفكرة كما قال بها أرسطو، وليست الروح كما هو الحال عند هيجل بل إنه ليس المخيلة حسب كروتشه، وليس محواً للأثر يأتي من تفكيك الصورة كما هي عند جاك دريدا.

بل إن الجمال هنا هو «إحداث إرادة» أو هو أحداث وتلقيح للإرادة. فالجمال ذاك لم يعد «جمالاً»، وإنما هو صار «حالة». تلك الحالة هي في حقيقة وجودها نافية بالفعل للجمال، بمختلف تعاريفه المنقحة التي قدمها تاريخ الفن.

وإن تلك «الأحداث» لم تعد معرفة، ولا فكرياً، لا ذوقاً ولا روحاً، ولا خيالاً، ولا حتى تفكيراً.

إنه هو ذاك نفسه الذي يقابلنا في عمل الفنان الأرجنتيني / ليوبولد مالر (١٩٣٧) Leopold Maler الحائز على الجائزة الكبرى في بينالي ساو باولو (١٩٧٧) حين علق أجساد الشاه بعد سلخها في سقف قاعة العرض، وقد رصت تحتها على أرضية قاعة العرض مائدة مغطاة، كراسي معدة للوليمة بينما تتابع اللوحات على شاشة جهاز الفيديو مختلطة مع صرة الواقع بحيث تجعل الحقيقة، كما يجب أن تبدو للمتلقى، «إحداث

تقطعت

ليلي الشر بيني

النفمة

رقيت كل شيء.. سنذهب لضريح الحسين ثم نبتلع خمس
علب من الدواء الممنوع.. حين يغلبها النعاس سوف تتمدد جوار
السيدات.. الجالسات في القاعة المخصصة لهن، وتترك نفسها
للنعاس..

في الليل حين يحضر خادم الجامع لإخلاء القاعة،
سيجدونها نائمة.. سيحاولون إيقافها حتى يخلوا المكان.. سوف
يكشفون أنها ماتت.. سيبحثون عن بطاقتها أي أوراق تدل
على شخصيتها- لن يجدوا شيئاً.. سيطلبون البواليس.. حين
يكشف البواليس أنها مجهولة سيدفنها في مدافن الحكومة..

وضعت الخطة

رقيت البيت

أخذت حماماً

ارتدت ثوباً لم ترتده من قبل كان مركباً ليوم تكون هناك
مقابلة هامة..

روت الزرع..

جاءت بالأجنحة لتكتب مذكرات اليوم - عندما يقرءونها
سيعرفون من هي السيدة المجهولة التي توفيت في الحسين..

ألم بها خاطرة: لم لا تقرأ في أجنحات السنوات الماضية
بعض خواطرها؟

فتحتها الواحدة بعد الأخرى على يوم ميلادها.. كانت

تدون في هذا اليوم آمالها للسنة القادمة وكانت ترسم بالقلم
الأحمر علامة الصبح جوار كل أمل تحقق..

وجدت أن أموراً كثيرة تحققت ربما بعد سنة، ربما بعد
أكثر من سنة، لكنها تحققت..

شعرت برضا عن العشر سنوات الماضية..

أنها أنجزت

نعم أنجزت

أصبحت وحيدة

أصبحت عجوزاً تخشى الموت

تخشى المرض والعجز

العديد من الأفكار مرت بذهنها كلها محبطة تجلب اليأس
والتشاؤم

ماذا لو شئت؟

فتحت الراديو لتستمع إلى بعض الموسيقى قبل أن تخرج
من البيت..

إنها قطعة لعبد الوهاب

كتبها لفرقة عليها

نجوى فؤاد

وقفت أمام المرأة

حركت ذراعها ثم ساقها

بدأت ترقص

أحببت الرقص دائما وقد حلمت يوماً أن تكون راقصة لكنها لم تبدأ صغيرة وتركزت الفكرة للدرس شيئاً آخر. شعرت بالموسيقى تسرى في جسدها - أسكرتها نشوة الحياة.

بدأت الحركات تزداد عنفاً، تسيت للحظة أن قلبها مريض وأن جسدها عجوز، ابتسمت للحياة.

استمرت في الرقص.

قالت: ما أجمل الحياة حين يتماثل الإنسان مع النغم

إنها السعادة الكاملة

بدأ الألم في صدرها

ثم تعره انتباها

شربت بعض الماء

عادت تحاكي الأنغام

ازداد الألم، وقعت

ابقسمت مرة أخرى

تركزت الإغماء يذهب بوعيها وهي ممددة على الأرض.

مقابلة

قررت أن تمشي في ذلك اليوم. تنتزه وترى ما بالفتارين آه الشوينج سنتر الجديد - سمعت عنه من جيرانها - ستذهب وترى الجديد الذي يعرضه. هي دائماً تجد في تلك المحلات ما يلزم البيت، يلزمها هي أو أولادها. مرت أمام مقهى. شلة من الرجال والنساء أغلبهن شابات جلسوا حول طاولة على الطوار أمام المقهى.

رأتها يمينه كانت تمسك يده سمعت عنها كثيراً - قالوا إنها ليست رائعة الجمال بل هي أبعد ما تكون عنه، قالوا إنها ترافقه في أي مكان يذهب إليه، تسهر معه في المقاهي وتقاسمه شرب الخمر.

قال أحدهم إنها أصبحت العين التي يرى بها منذ ضعف بصره. فهي التي تتولى عنه كتابه مقالاته أو كتبه وهي التي تصحح له البروفات وقال آخر إن قيامها بدور السكرتيرة له لم يمنعها من مواصلة تحضير رسالة الماجستير التي سجلتها مع أحد أصدقائه.

هي أيام!

لم تقصر في أي شيء

غسلت، كوت، طبخت - نظفت البيت يوم بعد يوم وكل يوم، حتى كتبه كانت تقوم بتفقد كتاباً كتاباً على الأقل مرة كل أسبوع.

ربت الأولاد سهرت الليالي تنتظره حتى يعود مع اقتراب الفجر أو حتى يطفىء نور حجرة المكتب ليدخل حجرة نومه. حين كان يحتفل بالأصدقاء كانت تعد أجمل الموائد وتتركهم على حريتهم وتذهب هي إلى حجرة أخرى تغزل بلوفر أو مفرش - فهي تجيد صنعها وتحب أن تجمل بها البيت أو تهديها لإحدى الصديقات.

كانت تفرح حين ينشر له مقال أو كتاب وتعمل المشاريع حتى تضع النقود، عائد المقال أو الكتاب في موضعها السليم هذا للبيت وذاك للأولاد والباقي للتوفير.

وصلت إلى الشوينج سنتر، نظرت إلى الأشياء بعين زائغة. شعرت بمرارة.

عادت، سارت حتى المقهى - ذهبت بشجاعة حتى الطاولة التي يجلس عليها - وقفت وراءه أمسكت بكتفه قالت في صوت خافت: طلقني.

قبل أن يتفوه بكلمه رددت: طلقني

- عودي إلى البيت ما الذي جاء بك إلى هنا قالها همسا وسحبها من يدها بعيداً عن المقهى. ■

الطريق إلى رأس التين محفوف بالعرايا

سعيد بكر

سبت عابدة وأمه المغلوجة الشفة والتي تشبه شفة الأرنب تماما.. بحكم أنه في الصفوف العليا أصبح عابدة الشرمة هو الرقيب على صفوفنا فراح يصرخ ويسب جدونا طوال الطريق وكان الشيخ عبدالواحد يسير خلفنا لكي لا تفلت عيناه، أية شاردة وواردة أو أى خلل يقع في صفوفنا.. أصواتنا المتداخلة والمتنافرة في نفس الوقت تعلو السماء من فوق رؤوسنا نهتف بمجامع قلوبنا:

- ناصر.. ناصر..

رؤوس النساء الباقيات في البيوت تطل علينا من النوافذ فيزداد حماسنا وتعلو أصواتنا وكنا نلمح الشيخ عبدالواحد وهو فرح فرحا كبيرا يشد جبته الخضراء حول جسده النحيل.. وينظر نحو الرؤوس المطلة من النوافذ كأنما يقول:

- هؤلاء تلاميذى..

الهواء كان خفيفا والشمس الساطعة في السماء تزيد من حرارة حماسنا.. في الطريق المؤدى إلى شارع الحجارى اختل النظام تماما.. فلم يكن الزقاق واسعا واختلط الأمر على الشيخ عبدالواحد فراح يزقق ويصرخ دون جدوى إلى أن خرجنا إلى شارع الحجارى الواسع فأوقفنا بصيحة غاضبة فترقفنا يتخبط بعضنا في البعض وأمر الأستاذ زينة أن يعيد النظام الذى اختل إلى صفوفنا من جديد طوح الأستاذ زينة الخززانة في الهواء وأمر رواد الفصول من الطلاب بترتيب الأولاد حسب فصولهم فانتبهز عابدة الشرمة الفرصة وراح يضرب الأولاد على رؤوسهم حتى انتظمت الصفوف وأعطى التمام

فاستبد بنا فرح غامر لم نعرف مصدره... لعله الانفلات من ريق النظام، مراقبة المدرسين الغلاظ القلب وعصبيهم التي تفرقع في الهواء كالسوط، أم لعلها فرحتنا بالسير في صفوف منتظمة حتى قصر الملك فاروق لنشاهد مركب الملك الجديد الذى أزاح الملك فاروق واعتلى عرش مصر كما يقول الشيخ عبدالواحد ناظر مدرستنا.. كنا في صفوف منتظمة رغم زياط الأولاد الذى تعالى في فضاء حوش المدرسة المتهالك.. جعر الشيخ عبدالواحد بصوته الغليظ أن نلتزم الصمت حتى نستمع إليه وهو يحدثنا عن النظام الذى سنتبعه في طريقنا إلى قصر رأس التين والهاثقات التي سنرددتها طوال الطريق والذى قام بتأليفها الأستاذ زينة مدرس اللغة العربية وراح يهدد ويتوعد هؤلاء الذين سيخرجون عن النظام شرح كل المسالك التي ستملكها وكيفية سيرنا سيكون في الأمام رواد الفصول من الطلاب والذى أكرب صدرى كثيرا هو وجود عابدة الشرمة فوق رأس طابورنا.. ذلك الإنسان الذى أخافه وأعمل له ألف حساب فهو سليل اللسان وقادر على ابتداع مسميات لكل واحد منا.. حتى المدرسون والشيخ عبدالواحد لم يسلّموا من لسانه البذى.. هو الذى أطلق على مدرستنا الريفى زينة ذلك الاسم الذى كنا نتحدث به إذا جاءت سيرته على شفاهنا.. لم تكن نتبادل مع بعضنا البعض أسماءهم الحقيقية وهو أيضا الذى أطلق على لفظ «كسح» لاجوجاج قدمى وتقاطعهما حيث إننى خرجت من بطن أمى هكذا وليس لى شأن بتلك التشوهات التي أصابت قدمى في البداية كان يقلقنى هذا اللقب رحت أبكى لأمى التي

القصة

للأستاذ زبطة الذى أعطاه بدوره إلى الشيخ عبدالواحد..
وصرخ فى وجوهنا فى قياه:
- مدرسة إلى الأمام سر..

وحلفت أصواتنا من جديد وسارت صفوفنا فى انتظام حتى
شارع البحر الذى قذف فى وجوهنا بمائه المالح ووجدنا طريق
البحر مكتظا بالناس والجنود المصفوفين على امتداد
الكورنيش.. لم نستطع أن نرى قصر رأس التين من شدة زحام
البشر الذين كانوا يصرخون ويهللون.. وانفلت الأمر من يد
الشيخ عبدالواحد والرواد وذاب الأولاد جميعهم بين الكتل
البشرية ولم يكن فى مقدور الشيخ عبدالواحد ولا الأستاذ زبطة
التحكم فى الأولاد الذين كانوا كفص ملح أصبح أثرا بعد
عين.. لم أكن أعرف ماذا أصنع حاولت قدر استطاعتي أن
أحافظ على قريى من الشيخ عبدالواحد أو الأستاذ زبطة لأنهما
الأمان الوحيد بين هذا الحشد من الناس المختلفى الوجوه
.. وألقيت نفسى بينهم يأخذنى تيارهم المتدفق يمينا شمالا
وخشيت أن تدوسنى أقدامهم فالتصمت جانب البيوت المترامية
حاولت أن أدلف إلى أحدها.. صادفت بوابته مفتوحة ولكن
عايدة الشربة جذبتى من بين تيار البشر وحاول أن يصرخ
فى أننى كى أسمع صوته خلال هدير الأصوات المتشابهة:

- إلى أين أنت ذاهب..

صحت فى أثنائه:

- لا أدري..

شد على يدي:

- تعال معى إذن..

قلت وأنا متردد:

- أين..

- نهرب بجائنا..

- ألن نهتف بحياة الملك الجديد..

عوى فى وجهي:

- مجنون أنت..

وقال فى صوت كان واضحا:

- لعن الله الملك القديم والجديد معا..

لم أستطع نزع يدي من قبضته.. سرت خلفه حتى خرجنا

إلى زقاق جانبي.. كان خاليا من الناس.. تريتنا نلتقط
أنفاسنا.. قال عايدة:

- هذا الموت بعينه..

تساءلت وأنا أحكم ثيابي التى ترهلت:

- هل نعود إلى المدرسة أم البيت..

- لا هذا ولا ذاك..

ثم نظر فى عيني:

- خطر لى خاطر رائع..

كانت أنفاسنا لللاهشة قد هدأت:

- سنقضى نهارنا خلف القلعة..

- وكيف نذهب إلى القلعة.. قد يعاقبنا الشيخ عبدالواحد..

أصدر من فمه صوتا غريبا ثم قال:

- طظ

- هل جئنت قد ينقل أحد إليه كلامنا..

عاود فى إصرار وعدم اهتمام:

- طظ

تمكنا بقدرة قادر من عبور الطريق إلى الجانب الآخر..
وتفدنا من الفراغات التى تصنعها السفن والقوارب المستنبة
إلى الأحصنة الخشبية عند الشاطئ.. استدرنا فوجدنا أنفسنا
خلف صخور الشاطئ بالقرب من القلعة صرخ عايدة هاتفا:

- رائع..

ووجنته يخلع ثيابه فصحت:

- ماذا تفعل..

- سأنزل البحر..

- الجو بارد..

- الشمس قوية والمياه دافئة فى مثل هذا الوقت من الشتاء..

- قد نتأخر..

- مازلت جيانا..

المياه كانت هادئة ومغرية خلعت ملابسى دون صوت

وتساءلت:

- أين نضع ثيابنا..

قال عايدة متفكراً:

- نخبئها تحت الرمال حتى لا يسرقها أحد..

طابت لى الفكرة.. بحثنا عن مكان مناسب وقريب منا..
حفرنا حفرة عميقة فى الرمال.. وضعنا ثيابنا فى عناية وأهملنا
عليها الرمال ثم بحثنا عن صخرة مميزة ووضعناها فوق
المكان الذى تريض تحته ملابسنا.. واندفعنا سوياً إلى المياه..
لم يكن الماء بارداً بل كان دافئاً مثلما قال عايدة ورحنا نصرب
المياه بأذرعنا وكان عايدة يغطس داخل الماء ويخفى تماماً
ويبقى هناك لحظات ثم يخرج رأسه ليلتقط أنفاسه..

الصخور هنا مليئة بالرتسا.. هيا نبحث عنها..

كنت أخاف الإمساك بالرتسا ذات الأشواك الحادة ولكنى
تصنعت البحث وتركنت له مهمة انتزاعها من الصخور حتى
جمع كمية كبيرة منها.. وتناسينا تماماً المدرسة والملك الجديد
والشيخ عبدالواحد واستغرقنا فى استمتاع حقيقى بالبحر
والشمس وقلعة قايتباى التى تطل من فوقنا عالية شامخة..
واكتشفنا أن الشمس بدأت تختفى خلف البيوت وأن الظل
انسحب فوق المياه وبدأنا نشعر ببرودة الجو..
- تأخرنا..

قال وهو يخرج من الماء:

- نبحث عن شىء نحمل فيه الرتسا..

جبنا الشاطئ الصخرى.. قفزنا فوق الصخور حتى عثرنا
على كيس ورقى سميك:

- هذا يصلح..

جمعناها طويها فى الكيس:

- نعود للبحث عن ثيابنا:

عادت مخاوفى إلى فقلت:

- إن نفدنا من عقاب الشيخ عبدالواحد قلن ننفذ من عقاب
أبويننا..

قال دون أن يعبا:

- يا جبان..

رجعنا إلى المكان الذى وضعنا فيه ثيابنا ولكننا لم نجد
الصخرة التى علمنا بها الموضع.. اختلطت علينا الصخور التى
كانت متناثرة فى كل مكان وتساءل عايدة وقد بدا الذعر

واضحاً على وجهه: هل تذكر لون الصخرة..

قلت فى حيرة من أمرى:

- كلها متشابهة..

يصق فى الأرض:

- علينا أن نبحث فى كل مكان..

بدا الأمر مستحيلاً.. البحث عن صخرة وسط هذا الكم
الهائل من الصخور الصغيرة والكبيرة كأننا نبحث عن إبرة
وسط كوم من القش.. انتابنا اليأس وبدأت خيوط الذعر ترتسم
فوق محياى فصرخ:

- تجلد.. تبدو كمن فقد عزيزاً..

قلت له وأنا متعجب من رباطة جأشة التى استردها سريعاً:
- أكثر..

- ما الذى جرى.. هل ستقلب الدنيا..

- لو لم نجد ملابسنا سنعود عرايا..

- لا تقلق سنجدها.. أبحث هناك.. وأنا سأبحث هنا..

عاودنا بحثنا الشاق.. لم نعثر على الملابس.. وقفنا فوق
سور الشاطئ عرايا.. قلت:

- ما العمل..

قال هو ينظر نحو السماء التى بدأ يغيب عنها ضوء الشمس
للمتوارية خلف البيوت:

- نعود..

- هكنا..

- قل لى ماذا نفعل أنبقى هنا حتى نموت من البرد..

- هذه مشورتك وعليك بالتصرف..

- ما باليد حيلة..

حين خرجنا إلى الطريق كان خالياً ولا أثر للجناد.. لفحتنا
دفقة هواء جاءت من شارع البحر بلا قيود.. شعرت بالبرد..
وقلت لنفسى بصوت سمعه عايدة:

- فلنوطن أنفسنا لعلقة ساخنة..

وراع عايدة الشرمه يضحك ضحكات مجلجلة زادت من
اضطرابى أكثر فأكثر. ■

ضجر الطريق

محمود حنفي

قأتى الصيف على هذه المدينة الساحلية الرطبة فتشدد أوجاعى. يكتنفنى كدر صامت فأعزل الكلام، وأضيق بما حولى ونفسى، أتوق إلى فرار غامض مطلق يتجاوز الزمن والمكان. وأظل أهيئ طول النهار بلا هدف بلا ارتياح.. وحين تبدأ الشمس انسحابها الجبرى، أبدأ بدورى أفكر فى انتماءاتى التى أخذت تضمحل، وأسأل عن الخطأ والصواب، والقبح والجمال، وضياح اليقين، ومهزلة الحكمة الغائبة.

كنت أعبر طريقاً من طرق المدينة التى يتلاصق فيها البشر، أبحث عن مقهى يطل على فضاء، وشاهدت القط الصغير يتقاذف بجوار صندوق الزبالة الحديدى الضخم، كان يضم ساعديه الأماميين على شىء التقطه من نثارات الزبالة المتساقطة حول الصندوق، ثم يسقطه ويعود إلى التقاطه، وكان وهو يفعل ذلك يقوس ظهره، ويتكرم على نفسه، ثم يقفز إلى أعلى وينتفض، كأنه يستمتع بلعبة أثيرة، وبدا ممتلئاً مرحاً وحيوية..

كنت قد تقدمت بضع خطوات نحوه، نظراتى تائهة وموزعة على أكثر من بعد من أبعاد الصورة المتداخلة المتشابكة، فلم أنتبه إلى السيارة المجنونة إلا حين دنت بالقرب منى، خوف مباغت فى نفسى بينما كنت بآلية الإحساس بالخطر أقيس المسافة بين السيارة وبين القط الصغير، مقدراً أن السائق قد شاهد القط ويوسعه من تلك المسافة أن يبطئ سرعة سيارته ريثما القط ينتهى من عبوره المندفع، لكن السائق لم يفعل. وفى الثوانى التى جرى فيها ما جرى، كنت قد توقفت عن سيرى، مغلقاً عيني، أقوم ما حدث فى

حضورى بالامتناع عن النظر..

حين فتحت عيني، أدت رأسى بدافع خفى ناحية اليسار، ورأيت السيارة مستمرة فى سيرها بنفس السرعة وقد أخذت تبتعد. فلما أرجعت نظرى إلى الأمام لمحت بعض الصبية يقتربون من القط باهتمام أخذ فى التصاعد، وشاهدت بنظرة خاطفة القط الذى لا أدرى كيف رجع، راقداً بجوار صندوق الزبالة. يهتز فى رقناته هزات عنيفة ويموء كأنه يطلب الغوث، وعندئذ تذكرت أنى سمعته لحظة ارتطامه بالسيارة يطلق صرخة رفيعة حادة انطبعت فى وجدانى كاحتجاج، أشحت، واندفعت أنفقت من المكان بقدمين متعثرتين.. وعبر ذلك، وخلال سيرى المتعثر، رأيت أنى جريت خلف السيارة حتى أوقفتها، ثم جذبت سائقها من كتفه وانتزعته من مقعد القيادة وألقيت به فوق أسفلت الطريق، ورحت بعد ذلك أركله بقدمى بعنف ووحشية..

كنت أنطلع بلهفة إلى المقهى الذى بدأت أقترب منه، وبدا لى وسط الزحام أنى لن أجد به مقعداً خالياً يطل على الطريق، وكانت تتملكنى حاجة ملحة للجلوس..

ورأيت أمامى مباشرة يبتسم ابتسامته التى ترمض ببراءة مقلقة. توقف، ومد يده اليسرى يصافحنى. توقفت بدورى قائلاً بشرود:

— أهلاً يامدحت..

وصافحته بيد واحدة..

قال بلبرة صوته المنكسرة:

- انت عرقان قوى..

قلت:

- الدنيا حر، والرطوبة فظيعة..

وكانت الشمس حينذاك ترحل بعيداً..

سألته لزوم الحال:

- كيف حالك يامدحت..؟

رفع الذراع اليسرى، وسدد مهابته إلى أعلى نحو السماء،
وأجاب بنفس النبرة المنكسرة:

- الحمد لله...

مشلول منكور مهجور في الخامسة والثلاثين. وقبل وقوع
الكارثة كان عافية واستبشاراً ومرحاً، ثم نام ساعة أو ساعتين
واستيقظ مفزوعاً على لخب من ألغاز الطبيعة مستعص على
الفهم: ذراع تثبت وتحجرت، وساق بلا حركة، ولسان تتكسر

عليه الحروف. وقال الجهلاء: أنتى خانتة، وقالوا هس ضعيف،
ثم قالوا: مسكين، ولكنها حكمه ربنا..

أخفيت ضجري وقلت:

- بتأخذ العلاج يامدحت..؟

هز رأسه مستسلماً وأجاب بقناعة:

- مش.. جايب نتيجة..

وأحاول أن أواسيه:

- يعنى أنت كويس على أى حال..

ردد مبتسماً:

- الحمد لله..

كانت الشمس قد غابت وأنا أستأنف السير. ولم أجد مقعداً
بالمقهى المكتظ فوقفت حانقاً لا أستقر على قرار، ورأسى يغلى
من التفكير في البطش الغاشم المتلفع بالسخف. ■

ق

خريطة السهم

سهير سلقى التل

فى اليوم التالى فطنوا إلى واجب عودتى إلى المدرسة
أوكلوا الأمر إلى رجل تعهد بأن يفعل، ويعيدنى فى المساء إلى
البيت الحزين..

«طريق مدرستى من هنا،

«سأخذك مشوار،

«لكن جدى ميت،

«سأشترى لك حبة شوكولاتة،

أفرح بحبة الشوكولاتة والمشوار أنسى جدى الذى مات..

السهل الذى اعتادته طفولتى بصحبة الأتراب تخلى عن
ألفته.

أصابع الرجل اللزجة تتسلل إلى ما فوق ركبتى الصغيرة،
وحبة الشوكولاته فى يدي آخذة فى الذوبان.

الرجل أصبح مخيفاً وهو يلهث فوق وجهى ويكاد يخنقنى
أخاف، أنزلق من بين ذراعيه، أركض، أتعثر، أسقط،
يلحقنى، أصرخ..

فى المساء أنكمش فى زاوية البيت الحزين، أبكى جدى
الذى نسيت أنه مات، ولا أحد يسألنى لماذا لا أريد الذهاب إلى
المدرسة.

مشهد أخير

قال لم يدرك الرجل الذى بدأ بإطلاق لهائه الحارق
على خد المرأة، وجعله يسيل على جيدها وأكتافها بأن جسدها
تخشب.. وعندما تابع بأصابعه اللزجة تكور ثديها وانزلق إلى
سرتها، لم يشعر أنها آخذة بالتلجج، ولم يظن عندما بحث عن
حرارة أنفاسها بشفثيه إلى أنها توقفت عن التنفس تماماً.. لكنه
تساءل بعصبية عن منفذ تسال روحها، وكان يطبق عليها
بشدة، (١)

مشهد ما قبل النهاية

مات جدى..

افتقدت بحرقه ذلك الحصن الدافئ الذى كثيراً ما تسللت
إليه هرباً من غضب أمى.

أعد شعيرات ذقنه البيضاء.. يلقم مدقاته القديمة بالحطب،
ويلقمنى الحكايا وحببات البصل المشوى..

مات جدى..

تجهم الرجال.. صرخت النسوة، خفت.

انكمشت فى الزاوية وبكيت..

مات جدى..

ودفنوه..

حدثتني جدتي ذات مرة.. بأن للشيطان زرع في جسد كل امرأة جنيًا ليحرس بكارتها. فلإننا لم نحافظ عليه حتى يخرجوه لها بالأدعية والتمايم وزغاريد العرس وذبائحه.. سيخرج لوحده، ويبقر بطن المرأة الفاجرة، ويستخرج كل الشياطين الصغيرة منه..

*

«المهرة، دعوة دائمة لاستفزاز صباي الذي يتوق لشق جبهة الريح.. أتسلل إليها، أغافل التواطير.. تضحك لحبة السكر في يدي، تسلمني قيادتها، نتوحد، في المدى الراكض نحو أفق لا نصل إليه. وأصير مهرة أشق بشعري جبهة الريح..»

*

«كبرت على تسلق الشجر وركوب الدواب،
«احذري الأولاد،

كبرت ولم أحذر.. ظللت أتسلق شجرة التوت الكبيرة، أقفز من أعلى أغصانها إلى ظهر المهرة، ننطلق إلى البيادر وعلى أقرب تلة أقفز جذلة..»

*

لم يقل أحد أن إحدى علامات صباي دماء ستسيل.. قالوا أشياء كثيرة أخرى، تحدثوا عن خناجر، ويطون تبقر، وفضائح هي حكايا الدور في المساء... وعندما دامني الدم وكنت قد قفزت عن ظهر مهرتي إلى آخر البيادر. اكتشفت أن البيدر سنابل جزت رؤوسها المناجل. ارتعبت..»

*

كان قد كتب بضعة كلمات رقيقة نقلها من قصيدة شعر أخفيت في دفثري.. أيضا أهداني وردة حمراء. زرعتها في شعري حتى ذبلت، ثم جففتها وزرعتها في دفثري آخر..

ذات يوم طلب خصلة من شعري..

ومرة تجرأ ولامس يدي..

وعندما ألح، تجرأت والتقيته في عتمة شارع بيتنا الخلفي..

لم يكن يحمل وردة حمراء.. ولم يقل شيئًا مما كتبه..

فقط، مد يده إلى شعري، شدّه بقسوة، أرجعني

ارتعبت.. هربت.

*

مشهد بعيد

وحيدة في مدينة كبيرة..

بلدتني الصغيرة لا تلوح كطائر تورس يحمل البشارة لبحار تائه وحده، التلغاز يصلني بأخبار حرائقها وحدها الصور، صور الموت والدمار..

*

«صباح الدموع،

«هل تسخر؟»

كنت وحيدة وسط بحر الأعراق واللغات، تقتلني الغربة، يقتلي الخوف على مصير وطن بدأ يذرف ذات أيلول..

*

«جميل هذا النهر،

«لكنه في الليل أجمل،

مدينة كبيرة، وحشة وليل، ونهر تخلي عن جلده الفضى واستبدله بآخر

أسود موشى بالتماعات ملونة..

كنا أربعة.. أنصاف من كل شيء..

ابتلعنا النهر... قذفنا إلى صفته الأخرى..

وبيننا وبين المدينة جدار من مساء وخوف..

*

علك بقية جملة مع صديقه الذى غمز بعينه عندما
دخلت، وهال مرحبا..

جلست نصف جلسة على طرف السرير..

«مانا تشربين،

«شاي»..

«بيدو أنك لست متحررة بما يكفى لتأتى إلى هنا،

لأنه ما جئت لأجله

خرج صديقه.. انتصف الليل، ولم نده ما جئت لأجله..

علك كلاماً كثيراً عن الوطن والحرية والطبقة العاملة...

علك أكثر عن الحرية والمرأة والحق بالحب..

*

لمدينة تشرع ليها للصقيع..

روحي مشرعة للخواء..

وهو مشرّع لإطلاق شياطين جحيم جسده..

*

لن أتركها له ليكرمها كبصقة معجونة بالدم والدماء.

أشدّها.. أعدو بها.. نركض..

تطوينا شوارع لا تنتهى..

يفغر الصقيع فاهاً.. يبتلعنا.. يلفظنا..

نركض إلى محطات تسلمنا لأخرى..

تفغر الغابة فاهاً.. تبتلعنا.. تلفظنا..

نركض إلى مدن لا نصلها.

تفغر السهل فاهاً.. يبتلعنا.. يلفظنا..

نركض إلى حضن دفنوه مع جدى الذى مات..

نصرخ نيكى.. نتكلم فى زوايا معتمة...

ولا أحد يسألنا لماذا...

*

الغابة طريق للعالم السفلى..

الكل يمضى إلى هناك..

شياطين.. العالم السفلى تزار، تلهث..

نيران مجنونة تستعر

الجنى الحارس ينهض..

يصرخ..

شياطانان يتعاركان على مساحة جسد..

أنهش.

أضع.

أبقر.

أصرخ...

أبصق...

*

أرقبها مكومة هناك..

مرمية كبصقة معجونة بالدبق والدماء.

وبينها وبين المدينة جدار من ماء وخوف..

*

أمضى إلى شوارع لا تقودنى إلى...

أعلك الأيام والوجوه والأشياء

ودائماً أراها مكومة هناك..

مرمية كبصقة.. معجونة بالدبق والدماء..

بينها وبين المدينة حاجز من ماء وخوف

والوطن ينزف.. ولا يلوح كطائر نورس يحمل البشارة..

*

أجتهد فى إبراز مجموعة الكتب الحمراء على طاولته

المكتظة بفوضى الأوراق وأعقاب السجائر وبقايا زجاجات

فارغة..

مشهد متكرر

محطة جديدة مشرعة للريح البحرية والنوارس والأشعة
فاتنة مشرعة للعشق..
يأتى الطفل (٢) بعينين مدورتين مسكونتين بحزن
أخضر..

«تقرأين للجريدة من الخلف»

«أحب هذا الطفل،

يشق بياض شعره عن ابتسامة غامضة..

أراه فى الطفل...

أرى الطفل فيه...

أبتسم...

يضحك...

نضحك من سذاجتى...

*

صار يأتى كل صباح

يترك طفله المشاغب يشد أذنى، يلتقى درسا ويمضى..

أحيانا يوسدنى صدره..

يحتفل نشيجى المكثوم...

يداعب شعرى.

يزرع على وجهى ابتسامة

ويتركنى أمضى إلى...

*

فاتنة المدينة، مشرعة للريح البحرية والنوارس والأشعة.

جدلة أنا، أسابق الريح ما بين البحر وبين الشمس

مشرعة للفرح كنت.. انضمت إلى...

*

التقيته.. طروق عنقى بعقد «فتلة» (٣)

أمسك بيدي

مضينا..

عراة إلا من ماء البحر..

*

افتقدتها...

لست نفسى، هل نسيته؟

بحثت عنها، وعندما وجدتها.. كانت تبسم...

«أين كنت»..؟

أنتحر أم أنسى..

أنسى لأنتحر...

أنتحر لأنسى...

قال الطفل، عشقت.. عشقت فقط...

وراح ليرسم شارة نصر جديدة

*

فاجأتنى بالأبيض...

«يليق بك»

لست..

لا أحبك..

*

صار الأبيض مهرجان فرح ملون...

ابتسم الطفل

باركه...

طرنا على أجنحة إلى جنتنا الموعودة..

*

«لست»

«لست»

«والأبيض»....

«منك ولك وحدك»...

لأننا غيمة من صمت وندم
وإذا التفت إلى مرآتي كانت مجرحة بالظلال...

سارت المدينة محطة تقود إلى العدم..
مظلة بالشك أحمل صخرة سيزيف الدبقة
أعشى ما بين قمة لا أصلها وقاع لا أهوى إليه.

قال الشيخ: الشجرة التي لا تلمر قطعها حلال...
هممت المرأة بما أكد كلامه..

نركض إلى البحر...
أحاول غسلها من الدبق الليلي..

أحاول غسل من الحزن
يحاول الطفل إصافنا معاً من جديد...

يموج البحر
يلفظنا إلى المدينة..
تتجهم المدينة
تلفظنا إلى أرق الموت

مظللان بليل الموت والحرائق..
خارجتان من قتل إلى قتل
ندور في دوامة خوف وخواء..
كنا عندما أتى..
كان وحيداً...
مظلاً بشظية..

يضيء قنديل الموت وجهه المتعب والعنة..
ماء...

نسحب إلى الداخل..
نرش وجهه بماء الحزن
وبرش وجهنا بغوران دمه
«قتلوني أولاد الـ...»
يبد يده الراجفة إلى نهدينا
«ساموت ولم أذق طعم الـ...»
يلزف دمه وماؤه
تكتبس يده على نهدينا..

في الصباح يضم إلى كومة أشلاء...
تاركاً الدبق والدم دون أن يذوق طعم الـ...

ينبت الطفل وردة من شظية

نمضي...
تعلنا الأيام... شظايا وقناديل موت تضيء ليل انفجارات
لا تتعب.. نمضي..

يعلنا الحزن وأشلاء الأطفال وجوع عجائز خائفات
نمشي

تعلنا الأشياء..
قطعة خبز مهربة من حطام محترق..
قطرة ماء مغمسة ببقايا انفجار من دم ولحم
ضادات تخثرت دماؤها
صافرات وحرائق وصراخ
موت ما بين موت وموت
والطفل ينبت الأزهار من الشظايا..

نمضى

تعلنا المدينة المحترق

تذف بنا إلى البحر الذي صار بركة دم بلا شواطئ

تعلنا المرواة...

تسلمنا إلى رحيل لن يكون الأخير...

مشهد ليس الأخير

مكومتان كبصفتين من دم وديق وهزيمة، قذفنا إلى

شاطئ صحرَاء الزيت...

كانت يده التي يبسها الموت مازالت تقبض على تهادينا

وكان تائها بعينيه للمدورتين اللتين تتسعان لتضمنا العالم..

أعطانا وجه طفله...

شطركما الدبق والدم، الموت والهزيمة...

بكيت

بكيت

بكينا..

تعانقتا...

وعندما حاولنا الفكاك.. لم نستطع

نضرب في خواء مدينة من رمل وزيت وحرقة..

يأتيني بطفله كل صباح

نقلب وجه المذابح الجديدة....

نمضى إلى الشمس نستظل بحرقتها

وتغلى

بين ريتا وعيوني بندقية،

«طفلك لم يعد يبول على شيء»

لم تروه.. أنه يضحك»

أحرق بالرمل الممتد

كان قد تركه على بابي مع ملاحظة

«وجدتك ولم أحضر»

ولم يكن يضحك

...

«بين ريتا وعيونك ألف اقتلاع ومنفى ومذبحة...»

«بين ريتا وعيونك طفل ووطن، بسيسايتك وجهي وما

ويضحكان»

بين... ريتا...

وبيننا...

عاصفة صحراوية تصفر...

بقعة زيت تفوح برائحة مذبحة جديدة

يفكر بمنفى جديد...

كان الوقت مساء

أضرب في خواء مدينة من رمل وزيت وحرقة..

لا يلوح الوطن كطائر نورس يحمل النيران

الطفل يبول

لا يرسم شارة نصر...

والوردة لا تنبت من قلب الشظايا

الصحراء تنقبأ آخر ما فيها من رمل وزيت وحرقة..

أبحث عن الطفل ولا أجده...

تلتف للمدينة بعجاء الرمل..

أبحث عن الطفل ولا أجده...

الدبق يغرق تفاصيلي الصغيرة..

أبحث عن الطفل ولا أجده

أصرخ...

لا يلتفتون إلى...

أبكى..

يسخرون منى...

قال الشيخ: الشجرة التي لا تلمر حلال قطعها...

هممت للمرأة بما يؤكد ذلك.

قالت جدتى.. الجنى الذى يحرس غشاء البكارة سيقبر
بطن المرأة الفاجرة

قالت أمى: احذرى المهره، ولم تعطنى شيئاً أمسح به
خوفى

قال والدى: احذرى الوجوه الغريبة ولم يحذر هو الرجل
الغريب..

جدى الذى كنت ألهم بحكاياه وعد شعرات نقه البيضاء
مات..

*

فغر السهل فاه وصار وحشاً

لم أحذر المهره

سالت دماء السنابل بعد أن جزت المناجل رؤوسها

لم أحذر المدن الغريبة

فغرت الغابة فاما ورمتنى هناك بصقة معجونة بالدين
والدماء

علكتنى جمل مكررة عن الوطن والحرية والطبقة
العاملة...

قذفتنى إلى مدينة هى هزيمة وموت وأشلأ وحرائق تن

يده المتبيسة بالموت تعصر نهدي

قتلوه ولم يذق طعم الـ..

تنقيؤنى مدينة الزيت إلى ليل الريح والرمال...

أصرخ...

استجد بالطفل

لا يسمعى

كان يرسم كاتم صوتى الأخير. ■

(١) نكتة سوداء شائعة

(٢) الطفل: حنظلة ناجى الطلى

(٣) للفتنة: زهرة استوائية ذلت رائحة نفاذة

قف

للذباب أيضا.. رقصته

نضال صمارنة

فا يتكاثر الذباب في المدينة هذه الأيام، مع أن البرد بدأ يمتد قدميه ويخرج لنا أصابعه من مكانها.

في بقعة شبه منسية، خلف شارع صاخب ينتهي بإحدى عجائب الدنيا السبع، تقيم صاحبنا المولعة بالدفع، طوب أحمر على مدّ الأحداق، كتم الغبار لونه، شكل عمارات متلاصقة، متجانسة البشاعة، لا يفصلها عن بعضها البعض سوى مناوئ تموج بالعفونة وتستولي العناكب على جدرانها الخشنة.

شفتها معتمة كقبر، في صباحات الصيف تتكسر خيوط الشمس على زجاج شرفتها الوحيدة، لكنها تعتذر عن الدخول، تراس الأبنية يخلق مسارها، لا وجود للشبابيك، منافذها مفتوحة على المنور، فقط تلك الشرفة اليتيمة، المولودة بعسر شديد والمطللة على شارع ضيق أقرب إلى (العطفة)، تراه غير مهمل، وبالوعات المجارى تتصدر منتصفه، مزين بأكياس النايلون السوداء الفارغة، بقمامة أسرية، بفضلات قطعان أغنام العربان، والحمير وبعض الجواميس المرهقة، قاذورات غير حدائية تحرق يومياً لتضفى مكرمات كربونية على الصدور.

الشارع المكتوم، المقبض، تحوله مجموعات النسوة إلى ممر للفضفضة الصباحية المجدولة برائحة الخبز المحمول على رؤوسهن، وهن غاديات ينثرن تراباً خفيفاً حول (الزنوبات) المتهالكة، ويغطين أجسادهن بزي موحد الالتفاتات والمسافات، ويناسب كل الأوزان، تفوح منه خلطة عشوائية

مزجت الوهابي والعثماني بالأفغانى. باب الشرفة مغلق، أنوار الشقة زاهية، هذا الصباح بالذات كانت شهيتها مفتوحة للكتابة كغم حوت، جهزت قهوتها في قنجان كبير من الخزف الحقيقى، أسود مزين بزهرات التوليب العنابية النافرة، تتساب بينها خطوط مذهبة لتعطى مسحة تفاؤل لشفاء تمس طرفه، قهوتها دائماً كثيفة، خالية من السكر، يفوح منها بخار (التحويجة) تداعب المسجل بأصابعها، يصدح صوت فيروز- (لوحتلى الشمس والهواء قصفنى، يا خجالتى منك تجى وما تعرفنى..) تنهده: تلك المرأة سفيرتنا إلى القمر والنجوم، أم سفيرتهم إلينا؟، مدت يدها إلى عتبة الكليوباترا، سحبت سيجارة شبه محنطة، ضغطت عليها بإصبعين، فركتها بحركة اسطوانية، لاحتها، برمتها أخرجت قليلاً من حشوها المدسوس، وضعتها بين الشفتين، أشعلتها، أخذت نفساً ضعيفاً....

يا إلهى من أين أتى كل هذا الذباب؟

لم يهنا فلتر سيجارتها برضاها، سماجة الذباب دفعتها للعصية، استقامت، أطفأت الأنوار، فتحت باب الشرفة..

ليتنى أستطيع استخدام المبيد.. لكن صدرى.. سحبت صحيفة قديمة، لوحت بها، تخطت مرة، تهوى مرة، تطارد الذباب بمثابرة عالية، يقارمها بنفس الروح التى أبقت على هذا الكوكب كل تلك الأزمان، يلهو طائراً حول وجهها، حاطاً على زندها اللحيل وأصابعها المخضبة من لسعة برد الصباح، يحوم، ليفرض نفسه على عالمها، تداور، تناور، تلاحقه بجلا

للوحد والعشرين من أضيق أو أوسع الأبواب وقد يسبق
(عربيات الكارو) وفكران الحواري.

يتشتت، يتجمع، يروح، يجيء، للذباب.. أيضاً طفرسه،
دؤوب ومتناقض في عشقه، يهوى رائحة الجثث بقدر ما يحب
العسل والفاكهة الطازجة.

هدأت صاحبتنا قليلاً، ركزت حواسها باتجاه باب الشرفة.
بالغبائي.. أسفل الباب هناك مسافة غير مرئية بين
الخشب والعتبة..

قامت متحفزة، تحمل غضباً هائلاً هذه المرة.. أطفأت كل
الأنوار، فتحت باب الشرفة، أمسكت بطرفي الشيش الخشبي،
قربتاهما، أبقت مساحة ضوء صغيرة جداً.. عادت إلى مكانها،
وضعت الذراع فوق الذراع كقلميد دجته أستاذة، ترنو إلى
أوراقها البيضاء الذابلة وحبرها الأسود وهو يفتات نفسه غيظاً،
تتحسر على فتجان قهوتها للحزين البارد. ■

وتنفيه إلى الخارج. أقفلت باب الشرفة، أضاءت الأنوار،
اكتشفت أن سيجارتها احترقت حزينة بنار وحدتها، سحبت
أخرى، عامتها كسابقتهما بحتو وأفرغت قليلاً من تبغ مخلوط
بأشياء لا تخطر على بال مترصدي الحشرات، أشعلتها، أخذت
نفساً قوياً هذه المرة، فجأة ظهرت ذبابة ثم الثانية، ثوان
وعادت تلك الحشرات السوداء، أطفأت سيجارتها، رفرفت
كطائر مذعور.

من أين يأتي كل هذا الذباب؟ الباب مغلق ليس للشقة منفذ
سواه!

جلست، نفخت هواءً عصبياً استكاثت، وبدأت تراقب تلك
الذبابات الذكية... ذبابتان لا تتعانقان، بل تلتصقان،
تتماهيان.. للذباب أيضاً لهفته، لهذا يهرب من وهج النهار
إلى رطوبة مكاني!

كمخلوقات حرة يتراقص، يتلوى، يرسم حركات نصف
دائرية، يحط برهة، لكن لا يستريح، ليعود من جديد إلى مز
أجنحته الشفافة، نشيط أزج المزاج ومقاوم، سيدخل القرن

قف

الجنينة

جمال زكى مقار

فاعلمنا أرسل «سعد الفشار» نداءه الممطرط المنفوم (اللؤل)، اجتذب النداء روحية نصف الخرساء، اشربت بعنقها، فانزلت شفتا رضيعها عن حلمة ثديها، تست التدى فى موضعها، وأنامت الصغير على الكتبة، أخرجت جنيهاً كان ينام فى وداعة أسفل ثديها الآخر، وانتعلت (شيشب) فردة وفردة، سوت شعرها براحة يدها، التفتت طبقاً من المطبقة، وخرجت.

وقفت أمام بائع الفول الذى ابتسم حين رآها، قال سائلاً:

.. لول؟

هزت رأسها ولم تنطق، هى التى أهدته هذا النداء، (لول)، فاهتدى إلى ما فى الكلمة من سحر وموسيقى، أخذه وراح يطلقه بين الأبدية وفى الطرقات، لكنها ما كانت تحبه لأنها تدرك ما فيه من سخرية مؤلمة تخزها.

ضرب المغرفة فى بطن القدر، ملأ الطبق وسكب عليه الطحينة، قدمه إليها، وهى تستدير للمضى، فرك كفيه ورمى رد فيها الثقيلين بنظرة فاحصة، ثم ألقى بالجنينة فى سيالة مريته وأرسل نداءه: (اللؤل).

عاكس ضوء الشمس عيني (حسين كباد) فأبقظه، كان ريقه جافاً، وفى حلقه غصة حارقة، تناول جرعة من زجاجة موضوعة على الأرض، فأرسلت لسعة لاهبة إلى رأسه، أمام (شقفة) المرأة مشى بأصابعه الخمسة فى شعره الأكرت الأشعث، ورمى انعكاس وجهه بنظرة كارهة غاضبة، بزق قبل أن يلتقط شيلين، طبقاً فارغاً ومطواة صدئة.

رمى الطبق على عربة الفول، وراقب الدمعة المتأرجحة فى عين (سعد)، تأفف وهو يربت بجنب المطواة على بطن كفه، قال:

.. خلص..

غرف الفول وأضاف إليه الزيت والطحينة، قدمه إلى (كباد) الذى قال:

.. شطة زيادة يا عرب.

وضع سعد مزيداً من الشطة على الفول وأعادته إلى حسين وهو يغتصب ابتسامة سخيفة مينة، فبادلته حسين الابتسام، وقال:

.. بقية الخمسة جنيه.

هم بفتح فمه، لكن عينيها قابلتا عيني حسين كباد الجميلتين الحمرأوين، صمت، ودس يده فى جيب سيالته، ودفع أربعة جنيهاً صحيحة مليحة، وظلت الدمعة تتأرجح فى عينيها ولم تسقط.

أخذ حسين طبق الفول، وهبش رغيفين من فوق تروسيكل بائع خبز يجلس فى غرزة (حورية عواد)، راقبه وهو يزفر دخان المعسل دون أن ينبس بكلمة.

جلس حسين على الرصيف فى انتظار أن تفتح أجزخانة (الحكمة)، تناول غداءه أو عشاءه، «هو لم يكن متيقناً متى أكل آخر مرة»، أسند ظهره إلى الحائط، تجشأ، وأغمض عينيها، وفى العاشرة فتحتها على زعيق الباب الصاج، قدم جنيهاً

للصيدلى وأخذ قرصين من الحكمة، رمى بواحد منهما إلى حلقه، والآخر وضعه فى جيب سترته.

لما مضى بعيداً نهض بائع الخبز، وتشاور مع بائع الفول فى أمر (حسين)، قال:

- وأخبرتها مع ابن...

أجاب بائع الفول دون أن يفصح عما فى خاطره:

- سييها لله.

فى المساء سقطت دمة بائع الفول التى ظلت تتأرجح طيلة النهار على ورقة الشكوى الموضوعه أمام معاون المباحث فأفسدت بعض معانيها.

عند ذلك:

ضغط معاون المباحث على الجرس الكهربائى طويلاً، فأفزع الجندى النائم على باب غرفته، هرب، توقف أمام المعاون وأدى التحية، وقال:

- تمام يا أفندى.

رد الضابط فى قرف:

- تمام يا... وأنت نايم، غور، هات لى المخبر عريضة.

وجاء عريضة، عريضة رجل طويل عريض غير متناسق الأعضاء، يلبس بنطلونا رماديا له طبيعة مشاكسة وقميصا ضاع منه زراران عند بطنه البارزة، تلقى ما قاله المعاون بلهجة امرأة:

- هات لى حسين كباد.

أنقذ (حسين) المخبر (عريضة) الجنيه الذى تبقى معه، وقفز فى قطار شبين ليقضى أجازة قصيرة فى مستقره الشتوى.

٢- أحبك ياسيد

عندما فتح عريضة باب بيته، سمع امرأته الجالسة على الكنبة تغنى، ترفقت عن الغناء حين رآته يقف بقامته المديدة، وعينيه اللتين مازالت أطراف الليل تسكنهما، راقبه وهو يخلع سترته ويلطاله الفضفاض، مد كفه فى جيب سترته، وأخرج

حفنة من الجنيهات أفرغها فى حجرها، وقبل أن يذهب لينام، طلب أرزا ولحما وحساء، وانطلق يشخر، رمت المرأة بنظرة قاسية ساخرة، دخلت بعدها الحمام واستحمت وعطرت إبطيها وغنت وكتبت على الجنيه الذى أخذه عريضة من حسين كباد (أحبك ياسيد موت).

حين أطمأنت إلى اكتمال زينتها، رمت قبلة لمرأتها، ونهبت إلى سيد الجزار.

لما رآها ابتسم، دارت ابتسامتها عن الصبيان، ناولها لفة اللحم، ناولته الجنيه، سأل وأطمأن:

- البارح كان عال؟

- وآخر جمال.

- فيه أخبار عن سى عريضة؟

- الأسبوع كله ليل.

والمرأة تمضى صفق سيد بكفيه، وقال:

- الأسبوع كله ليل.

دس قطعة حكمة مستديرة صلبة تحت لسانه، وتناول جرعة من كروب الشاي الثقيل، فانطلقت مشاعره فرحة مرحة تعدو فى سهوب الليل الذى كان والليالى التى ستكون. والمرأة ترقص أمام خياله النشوان، ثم جاءت فتاة جامعية حلوة، قالت:

- فك لى خمسة جنيهات يا عم سيد.

ناولها الرجل الفكة، فأبصرت الجنيه المكتوب عليه (أحبك ياسيد)، وقللت لنفسها (والله فكرة يابنت، وعلى سلم البيت كتبت فى الدائرة المقابلة بقلم الحواجب (انتظرنى فى كافيتريا الآداب)، وعلى السلم تبادلت قبلة خاطفة مع فتى مليح وناولته الجنيه.

٣- كافيتريا الآداب

فى كافيتريا الآداب كاد أن يقع بينهما جفاء، دق الفتى المنضدة بكفه الغاضبة، وسأل

- من سيد؟، لازم أعرف؟

انصرفت عنه الفتاة بنصف كتفها ولم ترد، فانخفضت حدة مشاعره الغاضبة درجة واحدة، سأل كأنه يسأل نفسه:

- يعنى يتهىأ لى من حقى أعرف.

أجابت الفتاة بلا مبالاة:

- يتهىأ لك.

فانخفضت حدة مشاعر الفتى ثلاث درجات مرة واحدة، وسأل:

- ممكن أعرف من هو، و... .

قاطعت الفتاة فى تنمر:

- تعرف من؟ قلت لك أن الكلام كان مكتوباً من الأول.

واستدارت بكتفها استدارة كاملة، خفضت رأسها، فانسدت خصلات شعرها المصبوغ بالحناء، جاءت الشمس من النافذة الزجاجية وتسالت من بين الخصلات، رأى فى حمرة الضوء دمة تترقرق، فغاضت كل مشاعر الغضب والغيرة، وحل محلها شعور بالشفقة، مد كفه وتناول كفها الصغيرة التى نامت بين أصابعه.

تأملهما الجرسون، وهما يمضيان، قرأ الكتابة (انتظرني فى كافيتيريا الآداب) وابتم.

٤ - من هو سيد؟

فى المساء ضحك الكمسرى، وهو يقرأ الكتابة بصوت مسموع:

- انتظرني فى كافيتيريا الآداب، ولا فى بوليس الآداب.

أخفى الجرسون خجله، نفى معرفته بأصل الحكاية، وتناول تذكرة الأتوبيس.

سلم الكمسرى الإيراد إلى الصراف، وبعد أن عد، قال:

- الحساب ناقص جنيه.

قلب الكمسرى جيب سترته والتقط الجنيه وأعطاه للصراف، فتأكد من تمام الحساب وأبرأ ذمة الكمسرى من إيراد الوردية.

وهو يتسلم خوافر الإنتاج رآه، قال: بما؟

- هو أنت.

نسه وحده فى جيب سترته، ومضى.

فى الصباح، قال له ابنه:

- المدرسة قالت هاتوا مسطرة وكراسة رسم بيانى.

- يعنى كم؟

- جنيه.

- عندك جنيه محطوط لوحده فى جيب السترة، خذه.

أخذ الولد الجنيه من جيب السترة، وذهب إلى المكتبة، هناك وقف أمام البائع الذى يلبس نظارة غليظة الجديسات، ويلهث من الزبر الشعبي، مد الطفل يده بالجنيه، وأخذ مسطرة وكراسة رسم بيانى، واشترى بالفكة عشر بليات صغيرة ملونة.

فى المساء أعطى البائع امرأته بضعة جنيهات لزوم احتياجات البيت، وفى الصباح أعطت المرأة ابنتها الجامعية الجنيه المكتوب عليه (انتظرني فى كافيتيريا الآداب)، فخفق قلب الفتاة، لكنها لما استدارت ابتسمت فى خيث وهى تسر لنفسها (لازم أجتنه).

على السلم، طبعت قبلة على خده وأعطته الجنيه، راقبت دهشته البادية قبل أن ترق من بين يديه، كادت دمة تفر من عينه الغاضبة وهو يسأل:

- لازم أعرف من هو سيد؟

لكن دهشته وغضبه تلاشيا فى المساء وهو يمشى وديعا بجانبها ويرقب دهشة الجرسون حين أخذ حساب الليمون والقهوة، والفتى بسر لنفسه:

- لازم أجتنك.

٥ - مقهى سيد دهبوس

دار الجنيه دورة واسعة، حتى وصل إلى مقهى سيد دهبوس فى جيب رجل معصوص الوجه له عيان حمران وأسنان أفسدها الكيف، يجلس فى ركن من المقهى، تارة ينظر إلى ساعة يده، وأخرى إلى حقيبة سوداء موضوعة بجانبه، ولما رأى ولداً طويلاً نحيلاً كأعواد يوص النهر يمر بين الكراسي

ويقف عند رأسه، قال:

- اتأخرت جداً يا حسن، خذ الشنطة بسرعة ودوح.

تلك الفتى النحيل قليلاً، سأل الرجل الجالس:

- مالك؟

نظر الفتى إليه متعجباً، فلدت عن الرجل آهة:

- آه، الأمانة، طيب.

أخرج الجنيب من جيب سترته وقسمه نصفين بومد يده بنصف منه، قال:

- النصف الثاني مع رجل يلبس بدلة بيضاء وحذاء أبيض، إذا سألك عن فكة، وأعطاك النصف الآخر، أعطه البضاعة.

بلا، ربنا معك.

انحنى الفتى والنقط الشنطة، وانطلق بعدو.

وقف بلهث أمام سينما (سهير)، اقترب منه رجل يلبس بدلة بيضاء وحذاء أبيض، قال وهو يمد يده بنصف الجنيب، (معك فكة)، رد الفتى النحيل وهو يمد يده ويأخذ نصف الجنيب ويدسه في جيبه، (ياذن الله)، مد يده الأخرى بالشنطة في نفس اللحظة التي أطبق عليهما فيها معان المباحث وعريضة ورجال آخرون.

لما فتش عريضة الفتى النحيل، لم يجد معه سوى الجنيب المقسوم، فضمه في جيبه، وفي المساء جلس ليصق الجنيب، رأى العبارة المكتوبة، وتعرف على خط زوجته، في سورة غضبه أو سخطه ضرباً وركلاً، وهي تلمم حاجاتها وتقسيم أن الخط ليس خطها، بعدما بأيام طلقها.

عند ذلك أصبح عريضة شاعراً فاشترى قلماً وبلوك نوت، من المكتبة وحكى للرجل المريض بالربو الشعبي القصة وهو يناوله الجنيب ليديه ما فعلت المرأة به، ولما أعطى الرجل لإمرأته الجنيب وخرج، تبينت في الدائرة الأخرى خط ابتليها التي كانت تهم بالخروج نادتها:

- تعالى هنا.

عادت الفتاة، قالت للمرأة لها:

- اقعدى يا عين أمك.

واصلت وهي تمد يدها إليها بالجنيب:

- احكى لي بصراحة.

حككت لها الفتاة بصراحة، بعدها بأسبوع خطبت للفتى الذي عرف الآن من هو سيد.

٦ - ظلال

ذلك المساء تركت طفلها لجارتها وخرجت، تتنوع بعطر فاخر لا يناسب حذاءها المكعوب ولا روحها المتكسر ولا الظلال السوداء المجهدة أسفل عينيها، جلست على مقعد محطة المترو في انتظار عابر أو سيارة، طال بها الانتظار حتى أيقنت أن الليلة ضاعت أيضاً دون فائدة، قامت ومشت، وهي تستدير لتعبر الشارع تقابلت نظراتهما، رآته يرنو إليها، بتأملها، اقترب منها، قال:

- الوقت متأخر يا جميل، أوصاك.

- وماله، حتى تونسلي.

- طيب، نستريح عندي في الشقة.

- أنت عندك شقة؟

- يعنى.

تقدم أمامها صاعداً السلم المظلم الضيق، هناك عرفت معنى (يعنى)، فلم تكن الشقة سوى غرفة صغيرة فوق سطح بيت قديم، أشعل عود ثقاب، واعتذر لها عن الضوء:

- أصل الكهرباء مقطوعة.

قالت وهي تزيج يده عن مواضع أنوثتها:

- قبل أن تمد يدك، عشرة جنيهات.

- وماله، اتفقنا.

غابا معاً في الظلمة، وفصلاً سويًا بعض أسرارها، وهما يللمان ما تبعثر، دس في يدها ورقة نقدية ثم أزاحها بكفه، وأغلق الباب.

على درجات السلم، وهي تراوغ الظلال لتري ما بكفها، تبينت الخدعة لم يكن سوى جنيب مقسوماً عند المنتصف

ومكتوباً على طرفيه كلمات حب لا مرأتين أخريين لا تعرفهما.

٧ - نهايته

صعدت سلم الأتوبيس، أخرجت الجنية وقدمته للمحصل الذى قلبه فى يده ونظر مندهشاً قال:

- مرة ثانية، لا يمكن.

تعجبت من كلماته ونظرت إليه متسائلة، لكنه رد الجنية إليها:

- شوفى معك فكه.

قلبت فى حقيبتها وأعطته ثمن التذكرة، راحت الأجسام المتراسمة، جاء ولد أصفر صغير ووقف بجانبها، لحظات، ثم قفز من الأتوبيس، بعدها تبين أن شلطة يدها مفتوحة والجنية قد أخذه الولد الأصفر.

فى آخر الليل عاد (كباد) من مستقره الشتوى خالى الجيوب متخففاً من ثقلها، رأى صبيين يتسلمان حصيلة اليوم، قال لنفسه:

- وماله يا ولد يا كباد، يا مسهل يا كريم.

مشى إليهما وهو يفر أوراق اللعب فى يده:

- أهلاً بالشطار، تلعب سيف يا ولد أنت وهو.

- تلعب يا معلم كباد،

- طيب، نقعد عند الجسر.

عند كوبرى مسطرد جلسوا يلعبون، خسر الولدان النقود والفكة، ولما أخرج الولد الأصفر الجنية من لباسه، قال الآخر:

- يا ابن الحرام.

أخرج موسى من فمه، وهما يتضاربان نصيحتهما كباد أن يخلصاً على بعضيهما، قال لهما ذلك ومضى ليشتري لص من الحكمة، وأصلا القتال، وجه الأصفر لكمة طائشة إلى الآخر الذى أجاد تفاديهما، ووجه بدوره شمال قوية إلى فك الأصفر فتراجع إلى الخلف فاتحاً كفه، طار الجنية ووقع على صفحة النيل، توقف الولدان، نظرا فى أسف إليه، رأياه يمشى بعيداً مع التيار، بينما جاءت أسماك صغيرة جائعة، تذوقته ولم تستسغ طعم العبارات المكثرة عليه، فتركته يكمل مسيرته مع النيل إلى حيث لا يدري أحد. ■

١٩٩٥/٦/٢١

ق

كـلاب فى بعض

علاء البربرى

(ج) يدخلون الوحدة، واحداً فواحداً، يفصل بين كل منهم دقيقة، فى ظرف خمس دقائق يكونون جميعاً بالداخل. (خمس دقائق كثير)، نصف دقيقة، بعد دقيقتين ونصف... أربع دقيقة، بعد دقيقة أربع يكونون جميعاً بالداخل، يغلزون الباب بإحكام، يخرجون العصي، ويقطعون سلك التليفون، ويدون رحمة تسقط العصي على أدنغة الطبيب والممرضات وعلى وجوههم، طق، على عظام السيقان، طق طق، الدم يسيل، وصراخهم يزداد (فى البداية يجب إعلام المرضى أنهم غير مقصودين بأى ضرر وليبق كل منهم فى مكانه) وعصام يجب أن يستثنى هو الآخر، فأبى استثناءه وشهد لصاحبه، أما الباقيون فكلاب، يجب أن يتعلموا كيف يعاملون المرضى.

- ٤ -

زاد من خوفى، عدم ارتدائى لسروال داخلى، فرضاً أمرنا الضابط أو مساعده أو حتى العسكرى، أن نخلع ثيابنا الخارجية، ونقف فى طابور. ماذا سأبدو لهم، وكيف سيعاملوننى إذا قفل علينا باب حجز واحد. (واضح أن كتابات المعتقلين السابقين أثرت على) وعندما وصلت إلى البيت ومر الطريق بسلام ولم يوقف الميكروياص ضابط، أو مساعداً، أو حتى عسكرى. بحثت عن جواز سفرى القديم وضعته فى جيبي، ثم سألت زوجتى عن مكان الخيارات المغسولة، ففتحت إحدى صلف الدولاب الكبير وأخرجت واحداً نظيفاً، ارتديته فى مكانى، ثم طلبت بيضاً مسلوفاً ولبناً مما أهدتنا إياه حماتى وقلت لأمى: عايزة بيض ولبن؟ قالت: لا. وقال أبى: أنا عايز.

١. **ق** يبدو أن المثانة امتلأت تماماً، وبات النهوض إلى دورة المياه ملحاً، لن أقوم، ومن فوق هذا المقعد المريح، أمام السجادة الغالية سأفرغها، هكذا، فقط سأترك نفسى، وأستمتع، وأبذل سروالى وأجعله يلتصق بفخذى وبالبنطلون الجينز.

٢. المعلم، المفاول صرخ فى وجه الولد المترب، وأشار له بعصام على حواف الناقل الصغيرة وشرح له كيفية تنظيفها بالجاروف، ثم أمره بأن يفعل هذا الآن، وبعدما ينقل كومات التراب المتبقى من عمليات المحارة إلى هناك. أمسك الولد المقرب بيده اليسرى علق الجاروف، وباليمنى دفع عصاه، وأخذ فى الانحناء بحركة ترددية ملتوية، يغرس فى كل مرة حافة الجاروف فى كومة التراب، كأنه يطعنها.

- ٣ -

(أ) يدخل حاملاً عصا صلبة، تصلح لكسر عظامهم دون أن تنكسر هى، يصعد بها، يراه موظف الاستقبال. (لا يدفع). (ب) يدخل أولهم حاملاً مجموعة من العصي الصلبة التى تصلح لكسر عظامهم دون أن تنكسر، يخفيهم فى حقيبة مستطيلة كحقائب لاعبي الجولف، أو أية حقيبة. يصعد دون أن يلحظه موظف الاستقبال، يجلس فى مكان الانتظار، أمام الوحدة.

يصعد الآخرون واحداً فواحداً، يفصل بين كل منهم خمس دقائق (٥ × ٥ = ٢٥) نقول نصف ساعة. (كثير).

- ٩ -

والغريب أنه لم يحدث شيء، وبدأ كل شيء عادياً،
والوالدان نائمان، وهي تنتظرني بقميص النوم الأزرق المجسم
الطويل، مزينة وجهها بالكحل وأحمر الشفايف البنى الغامق،
وكانت تقلب معجوناً في الطبق، والتلفزيون يبث برنامج سهرة
سخيف، لكنه لذيذ من وجهة نظر ما (كان يعرض جلسة
لعائلات ثرية تتناول العشاء في عوامة ما، والمذيع يسألهم عن
أغان قديمة، ويغنى بعضهم ويستظرف البعض بآراء تافهة في
أى شيء) وعندما سألتني: ما بك؟ قلت: ماذا تفعلين؟ قالت:
القرنبيط الذى تحبه. قلت: والله! ثم واصلت استغباء نفسى
اتجهت إلى شقة صاحبي، وخفت من شراء زجاجتى بيّرة،
ولما لم أجده بحثت عن صور عارية في دفاتره القديمة ولما لم
أجدها صنعت كوباً كبيراً من القهوة، ووقفت في الشرفة أنظر
إلى الشقق الأخرى وبعد أن تركت له رسالة ونزلت، خطر لي
أن الطريق المختصر الذى أسلكه سيؤدى إلى الحارة التى
يتجمع عندها عيال المنطقة الصيع، قلت: سيقلون أنى خائف
ولذلك أتيت من هذا الطريق. فغيرت الطريق! واحسن الحظ
كان ضوء القمر كافياً لرؤية أساسات المباني الجديدة وحدود
المزرعة بجانبها والكلاب وأسياخ الحديد وشنط الزبالة. عندما
أحسست فجأة بألم يمين جبتهى قلت: صدادع من التفكير فى
موتى على أيديهم ودفنى فى أساس أى بيت، ولا من شاف
ولا من درى؟

- ١٠ -

كى تبلغ عن فقد جواز سفرك يجب أن تكون البطاقة
الشخصية معك، وسليمة بالطبع وإذا لم تكن سليمة، فعليك
بتجديدها وعمل «بدل تالف»، الأمر سهل والإجراءات لا
تستغرق سوى ساعات فى قسم الشرطة، أما إذا كنت تخشى
الدخول إلى القسم فهذه هى مشكلتك، عليك وحدها حلها،
والحل يبدأ - فى رأى - بطرد التصورات الشاذة من قبيل أسئلة
المساعد معك! أين فقدتها؟ أو لماذا لم تجدد البطاقة من قبل؟
أو أهذه هى صورتك؟ وإن لم ترق له إجاباتك فلا تتصور أنه
سيحتجزك أو يأمرك بالوقوف فى طابور مع المجرمين
أمثالك بعد خلع ثيابكم الخارجية. ■

(أكتوبر ٩٥ - نوفمبر ٩٦)

- ٥ -

أفهم أنى أشبهه كثيراً، وأن المسألة فوق قدرتى، كنت أقول
لها: لا أريد أن أصبح مثله. وكانت تقول: أعرف. وعندما
صنعت لى كوباً كبيراً من القهوة (طفاسة) قلت: مازلت أشبهه
والمسألة فوق قدرتى.

- ٦ -

البعض يظننى (...) وأنا لست كذلك، لكنى لم أعد أهتم
بالنساء (حقيقى، لم يعد عندى هذا الميل الشديد تجاههن) وإن
حدث وألحت امرأتى، أحشد لهذه الليلة حتى تنتهى على
خير، وأثبت لها أنى «رجل شديد» (بشهادتها) وسهل على بعد
ذلك إقناعها بعدم سؤالى عما سأكلمه فى الغد، أو متى سأعود
أو لماذا أخذت اليوم «عارضة» أو «بالخصم».

- ٧ -

لو أنجح فى السفر إلى أرض بنت بنت عمى، وأبنى
حجرتين كما وعدتني، وأدهنهما بالجير الأبيض وأشترى باباً
مقوساً من أعلى، وأرى أرائب وبهائم وكلاب حراسة، وأبيع
وأشترى وأكسب وأشتري «جيب». ساعتها أرجع بالكلاب
وأقف فى وسط الشارع أمام البيت وأمس نظرة الرعب فى
عين الجيران ولاد ال.....، ولو لعب أى عيل صايح بالكرة
أمام الشباك لن أقول له: «العب بعيد يا بنى، عايز ألحق أنام
ساعة»، ولن أهده بإبلاغ الشرطة ولن يدق قلبى فتخرج
الكلمات متقطعة عندما يرد على: هوانت اشتريت الشارع، أو
تأتى أمه، كما حدث اليوم، وتقول لتسمعى: اللعب يا ولد زى
ما أنت عايز، مش عاجبه يعزل وخلقى اللي مافيه رش نفخة
ده يروح القسم. سأنزل مع كلبين أو ثلاثة وأتركهم يقطعون
الكرة ويقطعونه هو وأمه، ولو استدعى الأمر أنزل الكلاب
الأخرى وساعتها فقط لن أشبهه وسأتخلص من جنبه ونزاهته،
وطفاسته أيضاً.

- ٨ -

سمعت صوتاً، فأرا، أو ثعباناً، أو لصاً، صوتاً وخلص،
ولذلك سأنزل تاركاً هذه الورقة، أرجو عند قراءتها الحضور
فوراً (ولو حتى الفجر).



م

د

١٧٠ أهداف سوييفد: الكتابة مؤلّمة ووحشية، حوار، احمد جودة.

١٧٤ هدى وصفى: تحقيق هوية نقدية، حوار، وفا. كمالو.

١٧٨ الفنان الإسباني خابيير بويجمارتى: البحث عن

خطوطية فى الفن، حوار: عماد فؤاد.

فا منذ أن انتشر الكاتب المصري «وجبة غالي» في أواخر الستينيات بلندن، بعد سنوات قليلة من إصداره روايته الأولى [Beer in The Snooker Club].

وكانت رواية جيدة، استقبلت بحفاوة من النقاد البريطانيين.

لم نسمع عن روايتي مصري يكتب بالإنجليزية، لكننا أصبحنا نقرأ - من خلال الملاحق الثقافية في التايمز والجارديان، وفوج، وغيرها من وسائل الإعلام البريطاني والأمريكي - عن روايتي مصرية اسمها «أهداف سوف» وخصوصاً بعد أن أصدرت روايتها «في عين الشمس» - In The eye of the sun - عام ١٩٩٣ عن دار بلومزبري بلندن، وكانت قد أصدرت مجموعة قصصية، قبلها بسنوات قليلة بعنوان «عائشة»، عن نفس الدار، لتعيد إصدارها بلندن منذ أسابيع قليلة في وقت واحد مع مجموعة قصصية جديدة بعنوان «زمار الرمل» - Sand piper وأخير Whirled صدرت لها مجموعة قصصية مترجمة عن دار الهلال بعنوان «زينة الحياة».

الحق أنني لم أكن أتصور في البداية - كان ذلك قبل ٦ سنوات - أن كاتبة عربية، يمكن أن «تضمد» في مجال الإبداع الراقى، بلغة ليست لغتها الأم وقلت لنفس لعلها كتبت ما يريد أن يسمعه «الغرب» عن «الشرق»، وتصورت رواية «في عين الشمس» رواية تقليدية، من ذلك الصنف الذي يكتبه أبناء يعرب بن قحطان وبناته، للحصول على اعتراف «الغرب» ورضاء، حيث نجد جواً شرقياً يشبه أجواء القرون الوسطى، وأبطالاً من «الحريم» مسلوبات الإرادة، وقمماً جنسياً، ومزائج شرقية مبكية تجعل القارئ الغربي

في حالة رضا عن نفسه، وهو يحمد الله على أنه لم يولد في هذا «الشرق اللعين».

.. لكن الوضع اختلف عندما أستمعت إليها وهي تقرأ محاضرة، في كلية الدراسات الشرقية الإفريقية بجامعة لندن عن «مستويات اللغة في روايتها [في عين الشمس]» لاحظ أن أهداف سوف حاصلة على درجة الدكتوراه في لغويات الشعر الإنجليزية في القرن الـ ١٦.

وبعد أن قرأت الرواية، اكتشفت أنها كاتبة من طراز مختلف تماماً عما تصورتها، وأن إدوارد سعيد كان محقاً عندما كتب في ملحق التايمز الأدبي واصفاً الرواية بأنها أهم ماكتب بالإنجليزية عن المرأة العربية.

وعندما التقيت بها للمرة الأولى بمكتب الصديق كمال أبو ديب رئيس قسم الدراسات العربية بجامعة لندن، تصورت أنني سأستمع إلى سيدة «متقنة» ترمطن بخليط من العربية «المكسرة» والإنجليزية، وهذا يليق تماماً بوجهها الرقيق الناعم وشعرها الذي يتهدل بأنوثة على كتفيها إلا أنني فوجئت بها تتحدث بمصرية صميعة، ولم تخلط حديثها بكلمة إنجليزية واحدة، وزالت دهشتي - بالطبع - عندما علمت أنها ابنة مصطفى سوف وفاطمة موسى.

صحيح أن أعمالها أثارت أصداء عميقة وقوية في الدوائر النقدية والأكاديمية البريطانية والأمريكية إلا أنها كاتبة مصرية أحماً ودماً، وفكرًا وروحاً.. حتى وإن كتبت بلغة أجنبية، لكن يبقى أن «إشكالية الهوية»، وما يتعاضد معها من قضايا وإشكاليات من الموضوعات المفضلة لدى أهداف سوف، وخصوصاً أنها عالقتها بعمق نادر في

روايتها الأولى «في عين الشمس». [لاحظ أنها كانت متزوجة من شاعر بريطاني].. في حوار طويل بيننا أستغرق عدة جلسات سألتها ذات مرة عن موقع «إشكالية الهوية» في سياق إبداعها الروائي، أجابني:

أظن أن إحدى القيم الأساسية للأدب - وبالذات للرواية - تكمن في دوره في إثارة التعاطف مع الغير عند القارئ، فالنص الروائي يمكن القارئ من الوقوف على دقائق أحاسيس الشخصية، ويمكنه من تتبع فكرها، ورصد مشاعرها، وفي النهاية يمكنه من الدخول في تواصل عاطفي مع النص، فيحب ويكره، وتلك الخاصية في العمل الفني تنبع من أنه يعالج قضايا إنسانية عامة من خلال مراقف محددة، فقد تصف امرأة بالذات، في بلدة بالصعيد، يسقط ابنها قتيلاً في موقف معين وحين يحزن القارئ، يحزن لحزن تلك المرأة بالذات وأيضاً لحزن كل أم تفقد ابنها في الصراعات الدامية الدائرة أبد الدهر في العالم كله.. ومن هنا أتصور أن للأدب دائماً هويتان: هوية التفاصيل، وهي محددة ومحلية، وهوية القضايا والإشكاليات الكبرى، وهي الهوية الإنسانية عموماً.

● قلت مشاغبا: ربما كنت الأدبية المصرية الوحيدة التي تكتب روايا «مصريه جداً» بلغة «إنجليزية جداً» أيضاً.. ألا ترين أن تلك حالة غريبة بعض الشيء؟

أجابت:

- نعم.. إنها حالة غريبة، بمعنى أنها نادرة الحدوث لكنها ليست غريبة «جداً» إذا نظرت إلى ظروف الشخصية، حيث تعلمت اللغتين العربية والإنجليزية في آن في

أهداف السيرة الذاتية

الكتابة مؤلمة ووحشية

● وهل تظنين أن هناك شروطاً محددة للإبداع لديك على سبيل المثال؟
- اسمع يا صاحبي.. الفنان يأخذ من الحياة ما يفعل به ويتفاعل معه، ويشكله فينتج منه، وقد تكون هذه المادة الحياتية الخام.. إن صح التعبير.. مؤلمة، أو وحشية، وقد يكون الفنان في حالة توافق معها، أو رفض لها، وكل هذا لا يمنع أن يخرج منها بغير جرح أو ألم على هذا كثيرة واضحة، بدءاً من مراثية الخساء لأخيها صفر، وحتى لوحة «الجورنيكا» لبिकासو، وطالما أن المناخ يظل مناخاً، ولا يتحول إلى شكل من أشكال السلطة السياسية أو القانونية القائمة للفن والفكر، فسوف يتم التفاعل معه باعتباره من مكونات الحياة.

● دعينا ننتقل إلى الجانب التقني، في الكتابة.. هل هناك مراحل محددة للكتابة لديك؟.. وهل تقومين بعمل ملفات للشخصيات.. ربما على طريقة نجيب محفوظ.. وخصوصاً عندما تكتبين رواية ضخمة (٨٠٠ صفحة) مثل «في عين الشمس».. باختصار كيف تكتبين رواية؟

- سؤالك صعب.. طبعاً هناك مراحل، لكنها ليست محددة تماماً، لكنها مراحل، المرحلة الأولى مرحلة الفكرة.. أن تتبثق الفكرة في الذهن.. فكرة القصة، وهذه تأتي بدون إرادتي [أي أنها بالفعل تأتي]، فتكون كومضة.. بؤرة ضوء تأتي فجأة على شكل جملة أو مشهد.

الثانية: أن ينشغل الجزء الأدبي، من العقل بهذه الفكرة، فتبدأ في التبلور والتميز، وهذه المرحلة خاصة للظروف، أي أن

● وأين تقع المرأة، بالضبط في دائرة إبداعك الفني واهتماماتك الثقافية والفكرية؟

- ليست لدى سياسة محددة، أتبعها في انتقاء الموضوعات التي أكتب فيها، لقد كتبت قصصاً قصيرة تدور حول الرجال، ولا توجد فيها المرأة إلا بشكل ثانوي، ومع هذا فإن إشكالية المرأة، تمر الآن بمرحلة مثيرة وغنية، وتطرح موضوعات كثيرة للتفكير والكتابة، ولكن ألا تستطيع القول أن الكثير من مواقف المرأة يتطلب «موقفاً» من الرجل أيضاً.. إما بالمواجهة أو «المسايرة» أو حتى «الاحتواء».

● سمعتك ذات مرة تسخرين مما يسمونه «الأدب النسائي»؟

- لكن ماذا يقصدون بهذا المصطلح؟
قلت: أفضل التعريفات أنه أدب تكتبه امرأة عن المرأة.
قالت:

- تكتبه امرأة.. نعم.. عن المرأة.. ليس شرطاً، رواية «في عين الشمس» نعم عن «آسيا العلماء»، ولكنها أيضاً عن حامد مرسى وسيف ماضى وغيرهم من الرجال، والأديب يسعى دائماً.. فيما أتصور.. إلى تمثيل الآخر وتجسيده، وإلا كتب كل أديب كتاباً واحداً.. عن نفسه وانتهى، وهذا.. كما تعلم.. حدث كثيراً، أنا لا أرى.. شخصياً.. أي فائدة يجنيها الأدب من تلك التسميات التي تشبه «أدب نسائي».. ماذا تفيد مثل هذه التسميات في تذوقنا للأدب أو فهمنا له، فإذا تفلسفنا قليلاً وقلنا إن الأدب النسائي هو الذي كتب من داخل تجربة أن يكون الإنسان امرأة، فماذا تقول عن يوسف إدريس وتولستوى وغيرهم.

الطفولة، وتخصصت بعد ذلك في دراسة اللغويات والأدب الإنجليزي الوسيط، وما حدثت أننى أقمت في إنجلترا سنوات طويلة.. من هنا صارت اللغة الإنجليزية.. بحكم الدراسة والممارسة والعمل.. أطوع لى من العربية كأداة من أدوات الخلق الأدبي.

● لكن هل تعتبرين إبداعك القصصى مرسى الهوية أم بريطاني الشخصية؟
ردت بسرعة:

- مرسى الهوية والشخصية طبعاً.. فبرائتي «في عين الشمس» رواية مصرية خالصة لكنها كتبت بالإنجليزية.. مصرية الهوية من حيث إنها تدور حول شخصيات مصرية أساساً، والشخصيتان الأجنبيتان (ماريو الإيطالي وجيرالد ستون البريطاني) يقتصر دورهما على خدمة الحدث والمساهمة في تطور الشخصية الرئيسية: شخصية «آسيا العلماء»، ولا تستشعر اهتماماً بهما لذاتيهما، كما يحدث مثلاً مع شخصيات ثانوية أخرى مثل شخصية «كريس» صديقه «آسيا» أو اسماعيل مرسى «جدها» وغيرهما.

لأن هموم الرواية الأساسية هموم مصرية والإطار الذي تدور فيه أحداثها إطار شديد المصرية، بل هو أنشودة احتفائية بمصر.. بأرضها وناسها، وعلاقاتها، ووجوهها وروائحها وأصواتها.. الخ، ويمكن أن تحس بذلك في الفصل الأخير.. فصل العودة للوطن، ستجد حيناً قوياً يصل أحياناً إلى حد إلغاء المكان الذي تجد نفسها فيه التنقل بعواطفها وأحاسيسها ورويتها إلى القاهرة.



أهداف سريفة

أحاسيس الشخصية بعد صدور رواية. و٣ مجموعات قصصية هو أنلى انفلت وتأثرت بشدة بردود فعل القراء العرب الذين أتيح لهم قراءتها بالإنجليزية، لقد أثر في دفة مشاعرهم واستجاباتهم لكتاباتي تأثيراً لا حدود له.

● كثيراً ما أعربت عن مخاوفك من دخولك مرحلة تشبه «البيات الشتوي»..

قاطعتني بابتسامة لا تخلو من نشوة:

أنا لم أترقف عن الكتابة.. لقد تعاقدت منذ عام وليف مع دار Bloomsbury للنشر على رواية جديدة، ويجب أن أقوم بتسليمها خلال شهرين بالضبط... وهي لن تزيد هذه المرة عن ٤٠٠ صفحة، وكل ما أستطيع قوله إنها تبحث في العلاقة بين الشرق والغرب، في بدايات القرن الراهن، وفي علاقة الرجل والمرأة وأسطورة البطل الرومانسي، وفي ارتباط الإنسان بالمقدس، والتأويلات المختلفة للنص الواحد:

.. على العموم أضع اللمسات النهائية على الرواية، بحيث تكون محكمة البناء من الناحية الفكرية والجمالية. ■

أحمد جودة

الكثير من الصور والشخصيات والأجواء والمشاعر قد سجلت، فيتم «التخطيط» من خلالها وحولها، وغالباً ما يكون في شكل «السياسات العريضة» وليس في التفاصيل، وأحياناً أجد الحدث يقبل أن أتدخل، فأستخدم حق المؤلف في تغييره، أما الشخصية فمتى رسمت فإنها تأتي إلا أن تتطور بعيداً عن إرادتي، بما تجده طبيعياً وملائماً لها.

● وهل هناك نموذج لقارئ محدد في ذهنك؟.. بمعنى هل تكتسبين للقارئ العربي أم للغربي؟

.. أنا لا أكتب لقارئ بعينه، بل أكتب «للكتابة»، «المجرد المتعة»، لكن الكتابة من ناحية جوهرية تقتضي وجود قارئ للغة التي أكتب بها وما أستطيع قوله الآن خروجاً من

الأفكار والومضات تأتي في أوقات وظروف مختلفة، فإن أتيح لي أن «أمسك» بها، وأسجلها.. إن سمحت ظروف الحياة العادية بأن ينشغل بها العقل.. تمت. وإن لم تسمح ذهبت واندثرت.... وضاعت.

بعدها تأتي مرحلة العمل، أي أن أجلس إلى المكتب وأحاول أن «أشتغل» على الفكرة أحاول أن أتتبعها وأحاولها وأتفاعل معها لأرى ما تسفر عنه، وأصعب ما في هذه المرحلة - عددي - هو البداية.. أي المبادرة، واستمرارها، وإقناع نفسي بأخذ الفكرة مأخذ الجد، وإقناع نفسي بأخذ «نفسى» مأخذ الجد أيضاً، لاكتشاف أبعاد الفكرة والبحث عن طرق التعامل معها، والإصرار على عدم اليأس.. عدم الملل..

وحين تبدأ الفكرة في التمثيل، وتبدأ الجمل في التراكم، وتوضح الفقرات - وتلك مرحلة إرهاق ونشوة رائعة - لحظة أن تدبث الحياة في القصة، فيكاد القلم لا يستطيع ملاحقة ما يمليه عليه «العقل الأدبي»، وهو يثب ويجري في طريقه يبدو وقتها أنه مرسوم بعناية منذ زمن طويل، إلا أنلى لم أجده إلا الآن.. توأ.

● حتى في حالة الرواية؟

.. نعم.. في حالة الرواية أجد ضرورة للتخطيط الذي يبدأ - عادة - بعد أن تكون



فا الدكتورة هدى وصفي... أستاذ الأدب الفرنسي بآداب عين شمس، مدير المسرح القومي، ومركز الهناجر للفنون، ومستشار وزير الثقافة للعقد العالمي للتنمية الثقافية.

- عضو هيئة تحرير مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية.

- عضو لجنة تحكيم جائزة «نجيب محفوظ».

- عضو هيئة تحرير مجلة «مصر- العالم العربي» الصادرة عن مركز الدراسات الاقتصادية والقانونية بباريس.

- مشرفة على القسم الأدبي بمجلة «مصر اليوم» الصادرة بالفرنسية عن هيئة الاستعلامات.

- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول».

- عضو الجمعية الفرنسية لدراسات العالم العربي والإسلامي، ومقرها «السوريون» باريس ١٣.

- عضو جمعية «Mesa» جمعوية دراسات الشرق الأوسط- ومقرها باكسن.

- عضو جمعية الصداقة الفرنسية المصرية.

- شاركت في العديد من المؤتمرات العالمية بمديري باريس، مارسيليا، أمريكا، بوسطن، سان فرانسيسكو، سان أنطونيو، والقاهرة.

- حاصلة على وسام «العلم» من الزعيم جمال عبد الناصر، ووسام «الفارس» في

الفنون والآداب من الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران.

- انطلاقاً من رؤاها الفكرية والنقدية، المؤثرة في الواقع الثقافي المصري... كان معها هذا الحوار..

● عودة إلى المؤثرات التي شكلت الفكر والوجدان.

- علاقة دافئة ربطتني بالمسرح منذ كنت تلميذة في المرحلة الإعدادية.. درست شكسبير، عرفته مع أستاذتي كانت أميرة كندية- راهبة.. ولعبت دوراً صغيراً في مسرحية (ماكبث)، قرأتها مراراً فتعلمت الإنجليزية كما يجب.

أذكر أنني كنت من أواخر الدفعات الحاصلة على البكالوريا الفرنسية، وقد تقرر في ذلك الوقت- وفقاً لاتجاهات سياسية- أن نضاف إلى المناهج أجزاء من الفلسفة الإسلامية والتاريخ والجغرافيا باللغة العربية وكانت سعادتي باللغة حين تعرفت على فكر ابن رشد والغزالي.

ورغم أنني نجحت بتفوق في البكالوريا، وحصلت على الترتيب الثالث على مستوى الجمهورية، إلا أن أسرتي كانت ترفض بشدة دخولي الجامعة. كانت أزمة متوترة في حياتي.. حين قرر أبي المستشار في السلك القضائي، أن أتوقف عند هذه المرحلة، وأستبعد تماماً فكرة دخول الجامعة، وأستعد للزواج.

وانتهت هذه الأزمة بتدخل الدكتور لويس مرقص، وكيل كلية الآداب بجامعة عين شمس كان صديقاً حميماً لأبي،

واستطاع إقناعه بضرورة استكمالي لدراستي الجامعية.

● الحياة الجامعية ودورها في صياغة وعيك الأدبي.

- في هذه المرحلة بدأت علاقتي الفعلية بالثقافة العربية، إلى جانب الفرنسية، من خلال الأدب المقارن.. في كلية الآداب التقيت بالكثير من الشخصيات التي شكلت وجودي الفكري.. حيث ربطتني علاقة مثالية بالدكتورة درية فهمي والدكتور أنور لوقا.

وانتهت هذه المرحلة بحصولي على الليسانس بامتياز مع مرتبة الشرف.. وكنت الأولى على دفعة تخرجي. لذلك كان لي لقاء مع الزعيم جمال عبد الناصر عندما احتفلت الجامعة بعيد (العلم).

واستمرت علاقتي بالدكتورة درية فهمي التي اكتشفت معها عالم المسرح.. فقد اعتدنا أن نذهب معاً إلى مسرح الجيب.. كانت قد درست المسرح الوجودي في فرنسا.. لذلك ربطتنا مناقشات وحوارات طويلة.

● جدلية العلاقة بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية وأثرها على توجهك العلمي.

- في رسالتي للماجستير تناولت موليير وقد نطحتني أستاذي أنور لوقا أن أتناول ترجمات محمد عثمان جلال الذي قدم للواقع الثقافي المصري معظم أعمال موليير كتصوير واقتباس.. وكان مشرفاً الرسالة هما: توفيق الحكيم ووحيد النقاش الذي طلب

هدى وصفي :

تحقيق هوية نقدية

• مع الوجود الصارخ لأشكال الهيمنة الفكرية.. كيف كانت محاولات الانطلاق نحو بناء العقل النقدي.

- كانت البداية من معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون حيث اتجهت نحو التباعد عن المركزية النقدية وأشكال الهيمنة الفكرية، بمعنى التعامل مع كل معطى متاح وصولاً إلى تكوين عقل نقدي بالمعنى الفلسفي الحديث، وكان الهدف هو تحقيق هوية نقدية بعيداً عن سيطرة التبعية للهوية الغربية، مع محاولة التواصل العلمي معها كحضارة.

في هذا الإطار شهد معهد النقد الفني نشاطات خاصة بالأفلام السينمائية عن حركة المسرح العالمي، أيضاً استقدمنا، موديس جرافيه للحديث عن مسرح سترندبرج والناقد جورج موننا للحديث عن البنيوية. أيضاً شاهد الطلاب سلسلة من أفلام الفن والتجربة التي تتناول أهم التجريبيين في الموسيقى المعاصرة مثل أوليفين ميسيان وامتد هذا المنظور إلى كلية الآداب - جامعة عين شمس حيث استضافنا الناقد فيليب هامون رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة السوربون والذي شارك رولان بارت في أعماله.

• أبعاد التطبيق العلمي للنزعة الفكرية الرحبة، وأثره في تغيير الكائن إلى ما يجب أن يكون..

- ترجمت العديد من الدراسات والكتب الفرنسية عن سارتر، رولان بارت، يونسكو، وغيرهم مثل أرمان سارادو في «مجهولة آراس»، وكانتور في «أيتها الليلة العذبة»، ثم

المجلة أن تجتذب إلى مدارها هذه القيم الفكرية التي حركت سكون الرؤى النقدية واتخذت مساراً نحو تكوين آفاق الوعي النقدي الرحب، ومن المعروف أن هذه الأسماء كانت تمارس الكتابة باللغات الأجنبية ولم تنجح إلى اللغة العربية إلا مع بدايات مجلة (فصول) واستمرت علاقتي بالمجلة في مجال التجربة النقدية وترجمة المقالات والدوريات الفرنسية، وكان إنتاجي غزيراً، لدرجة إغفال اسمي أحياناً من مقالاتي حتى لا يتكرر أكثر من مرة.

ومن المفارقات الغريبة التي أذكرها جيداً أنه في أحد أعداد المجلة كان لي أكثر من مقال مترجم من ضمنها دراسة بعنوان «اجتماعية الأدب»، وتصادف أن أغفل اسمي كمترجمة للمقال - وفقاً لقواعد النشر - وبعد صدور العدد، أثارت الدراسة ردود فعل عالية، وأشار إليها كمرجع هام في علاقة الأدب بالمجتمع بشكل علمي، ومن المبادرات العلمية المتميزة التي قمت بها في مجلة (فصول) دراسة «طه حسين وأسطورة أوديب»، والتي ترجمت مؤخراً إلى الإنجليزية، وتم ضمها إلى مجموعة المقالات النقدية المترجمة للإنجليزية بإشراف دكتور صبرى حافظ وسوف يتم تدريسها في جامعة «لندن»، كنوع من التطبيق النقدي الذي يدور في إطار النظريات الحديثة. أيضاً هناك دراسة «تحليل سيميولوجي لعرض مسرحية الأستاذ، لمؤلفها سعد الدين وهبة».

وقد أشار الدكتور عبد السلام المسدي في ببليوجرافيا النقد والحداثة إلى مجموعة مقالاتي النقدية.

منى كتابه مقال عن مولير وعثمان جلال.. وكانت هذه هي تجربتي الأولى مع الكتابة باللغة العربية.. ونشرت مقالتي الأولى بمجلة (المسرح) وقد أشار إليها الدكتور محمد يوسف نجم عندما قام بجمع سلسلة أعمال عثمان جلال.. وذكر اسم هدى وصفي باعتبار أن الموضوع كان أطروحة لنيل الماجستير.

وتظل رسالتي العلمية الأولى محتفظة بذلك البريق الخاص لما نعمله من أصالة وخصوصية، واختراق لمجال لم يتطرق إليه البحث..

أما رسالتي للدكتوراه فكانت عن «النقد الفرنسي» ومن خلالها قرأت العديد من فصوص الكتاب والنقاد الفرنسيون مثل ت. بوديه، شارل دي بوس صاحب المرجع المهم [المقاربات] وهذه الأسماء لا تتردد إلا في الأوساط الأكاديمية. وأذكر أن جان إيف تاديه المشرق على الرسالة قد أشار بعمق الباحثة، والمراجع، والببليوجرافيا الأساسية للبحث.

• بضعفات البداية المتوهجة على المستوى النقدي.

- عايشت تفاعلاً عضوياً شديداً الحضور بين التيارات النقدية العالمية والواقع الثقافي المصري - وقد تبلور ذلك في بداية الثمانينيات مع ميلاد مجلة (فصول) التي تفجرت في الأوساط الثقافية بشكل مبهر. قدّمت المجلة للحركة الفكرية أربعة أسماء لامعة للمرأة المبدعة.. مثل: دكتورة سيزا قاسم، دكتورة فريال غزولي، دكتورة أمينة رشيد، ودكتورة هدى وصفي. واستطاعت

جاء لوجو في زمن الكنيسة وزمن الناجز..

والى الفرنسية ترجمت كتاب «نحو مسرح مصرى، ومسرحية الفرافير لـ يوسف إدريس».

وانطلاقاً من الضرورة الملحة للتفاعل بين الواقع المسرحى المصرى والتجارب والرؤى المسرحية العالمية - جاء مهرجان المسرح التجريبي ليحقق حالة من البحث العميق لآليات لغة علمية سوف تثمر فى خلق واقع فنى يتجادل بوعى مع تجارب الآخرين، وفى إطار المهرجان كان لى إسهام فى فعاليات الدورات والإشراف على النشرة، وكنت مديرة للمهرجان منذ دورته الأولى وحتى السادسة، وفى الدورة الثالثة تم استيعاب الفرق الحرة للمشاركة على هامش المهرجان.

● مسرح الهناجر .. فلسفته .. رؤاه، وأهدافه؟

هذه المرحلة تعتبر بداية لتوجه جديد فى العمل الثقافى الباحث عن مسارات تتوافق ولغة القرن القادم .. عندما نتحدث عن فلسفة المركز نجدها تتبلور ببساطة فى [حرية الإبداع] حيث تتاح الفرصة لخلق فنى دون تدخل فى اختيار النصوص، أو فرض أشكال للصيغ المسرحية. فالتجريب المسرحى هو تغيير لخارطة الإبداع داخل مجموعات أساسية لشباب الممثلين والمؤلفين والمخرجين والنقاد ومهندس الديكور لإثراء تمثيلهم المعرفى والوعى بمفردات اللغة المسرحية والسيطرة على أدواتها. ولا نزع أن الورشة المسرحية، داخل مركز الهناجر هى فكرة وليدة هذا المركز، أو أنها اكتشاف جديد قد تبناه، وإنما هى تواصل لمشروع كان يتم فى فترات زمنية مختلفة بمسرحنا المصرى فيستمر حيناً ويتوقف أحياناً. وكل ما نعليه هو إضافة محارلات جادة للتجارب السابقة بهدف إصلاح المسرح المصرى، ليس من منظور الكلمة المبتذلة عن النص - لكن من منظور مفردات العرض المسرحى ومن أهمها الممثل.. فالورشة تبدأ منه وتدور

هدى وطسقى



حولته وتسعى إلى الاقتراب منه، لإيجاد علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض، لإعادة تقييمها والبحث عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خلقها برؤى غير نمطية لتصبح متفقة مع أساليب الأداء العالمية المعاصرة (ستانسلافسكى، جروتوفسكى، بيتر بروك، جان لوى بارو، باريا، شاپنا، كاستور) وغيرهم من مؤسسى المسرح الحديث.

● ما هو موقع مسرح الهناجر من الحركة المسرحية المصرية بصفة عام؟

نجاح مسرح الهناجر فى العثور على هوية تختلف عن هويات فرق الدولة المسرحية الأخرى، حتى أكثرها طليعية. فالهناجر لم يخطط لنفسه أن يقدم اختيارات تقوم على طليعية المسرح المحلى أو العالمى Avant garde وإن كان هذا الاختيار هو إحدى أطروحاته .. وهو ليس بمسرح قومى يعتمد على تقديم الأعمال القومية أو العربية أو العالمية. سواء على مستوى الريبورتوار أو المسرح المعاصر، وإن كان هذا أيضاً أحد محاوره. وهو ليس بمسرح شعبى يسعى إلى خلق صيغة تضع فى اعتبارها متطلبات الجمهور وتسعى لجذبه وإن كان أيضاً يضع فى اعتباره هذا الهدف، لكنه يراه حلماً فى المستقبل يسعى لتحقيقه.. مسرح الهناجر

إن .. يختلف عن كل هذه المسارح.. فالمهجع الذى يتبناه هو أن يجعل خشبته معملاً مسرحياً بكل ما يعنيه هذا المصطلح علمياً وتجريبياً.. حيث تصاغ تجارب الفنان المبدع وفقاً لمعالجات فنية متباينة تقترح على الساحة المسرحية المحلية أطروحات يستفيد بها المبدعون.. باختصار.. مسرح الهناجر يتيح الحرية الكاملة للإبداع، للخروج من قيود الذات، ورقابتها المغلفة بالسرية والمعاناة.. فمغامرة الإبداع الحر تخلق الفن الجيد والجديد والمعاصر.. وأذكر أننى شاركت فى المهرجان الخامس للمسرح الخليجى بالكويت، بورقة عمل عن التجارب المسرحية.. «مركز الهناجر نموذجاً، وشاركت فى فعاليات الدورات.. وبذلك يتأكد موقع تجربة الهناجر كبطورة إشعاع تمتد إلى عالمنا العربى.

● رؤيتك للمسرح القومى؟

تتركز الرؤية للمسرح القومى على استعادة فكرة الريبورتوار، لتقديم المسرحيات المصرية القومية أو العربية أو العالمية.. ولاشك أن التجارب المسرحية التى تنتمى للمستبدات تمثل رؤية جيل رائد له قيمه الفكرية والفنية والثقافية التى تنعكس فى احترام الكلمة واعتبارها المصدر الجوهري للإبداع.. حيث يدخل فيها الوعى الاجتماعى والسياسى، وتصبح مفردات العرض المسرحى الأخرى مجرد جماليات تخدم المقولة. ومن حق جيل الشباب أن يتعرف ويعايش هذه التجارب ليقيم بذوق من المواجهة لنفسه.

إن أسلوب الريبورتوار هو وسيلة فعالة للحفاظ على التراث والهوية الثقافية.

ويذكر أن المسرح القومى قد شهد منذ شهور قليلة مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» للمبدع الراحل سعد الله وائس. والعرض هو تقديم للإبداع العربى الذى اتخذ صورة ملتقى مصغر بين مصر وسوريا ولبنان ■

وفاء كمالو



قلوهلة الأولى، ستظن أنك أخطأت الباب ودخلت متحفاً خاصاً باللغات القديمة أو البدائية، وليس معرضاً جديداً لفنان إسباني معاصر، لكن - من المؤكد - أنك سوف تندم من هذا السحر الغامض الذي يكتنف لوحاته وعلاماته، وعندما تقع عينك على عناوين أعماله، ستعيد أفكاراً - نسيته من قديم - دورتها المنسية في رأسك من جديد: «شفافية»، «حافطة المفاتيح»، «كتاب»، «تلوين»، «صبأ راحم»، «كتاب عادات الحيوانات»، «شبال»، «تونس»، «نزلة... كل هذه الأعمال ستقدم لك لغة تخصها في الأساس، ربما اشتركت معها في تفسيرها حيناً، أو وقفت وسلّمت قناعاتك كلها لكف أناملها لا تعترف بالحضارة، أو برغبة في التحضر، على الأقل.. حيناً آخر.

المكان: قاعة مشربية بوسط القاهرة.

الاسم: خابيير بويجمارتى.

وللوهلة الأولى - أيضاً - ظننت أنني لست في حاجة ماسة إلى مناقشته، ولكن بعد مشاهدتي لمعرضه أكثر من خمس مرات، لم أجد بداً من المناقشة: -

● في إمامة سريعة، من هو خابيير بويجمارتى؟

- ولدت في العام ١٩٥٣ يوم ٢٢ ديسمبر ببرشلونة، بدأت رحلتى الفنية في العام ١٩٨٢ بعدد من المعارض الشخصية، بالمكسيك ١٩٨٢، وبرشلونة ١٩٨٥، وماجوركي ١٩٨٧، ١٩٨٨، ١٩٩٠، وأخيراً باريس ١٩٩١، واشتركت أيضاً في

عديد من المعارض الجماعية بدم بالمكسيك ١٩٨٢، وبرشلونة ١٩٨٣، ١٩٨٤، وجيرونا ١٩٨٦، ومدريد ١٩٨٨، ١٩٨٩، ١٩٩٠، ونيس ١٩٨٩.

● ماهى ملايسات فكرة إقامة معرضك هذا بالقاهرة؟

- الحقيقة أنني أجيء إلى القاهرة كل عام لمدة ثلاثة أشهر، ومن قبل أقمت بها ما يقرب من سبع سنوات، ومن قديم وأنا أفكر بإقامة معرض خاص لأعمالي بالقاهرة، فأنا أعز بهذا البلد القريب من نفسى جداً، حتى جاءت الفرصة الآن بالتعاون مع معهد «ثريانتس» بالقاهرة وقاعة مشربية للفنون.

■ من الواضح أنك تستخدم في أعمالك عديداً من الخامات التشكيلية حتى وصلت إلى هذه السمة الخاصة في لوحاتك التي توحى بصفاء نفس شديد؟

- أستطيع أن أقول إن أعمالي مرت بعدد من التطورات، كما عند أى فنان آخر، ولكن ما كنت أعول عليه في البداية هو إنتاج ما هو خاص بى، ويشاركى فيه آخرون. وأعترف أن البحث عن خصوصية في الفن، هو من أصعب ما يواجهه الفنان الجاد، خاصة عندما تمتلئ ساحة التشكيل المعاصر بكل هذا الزخم الفنى غير المنظم والتجريبى المحض، فأنت تجد نفسك - فجأة - مضطراً إلى التمييز والتجديد، وإلا سيغرقك تيار قاتل اسمه التقليد والنسخ، وأنا لا أنفى بهذه المقولة تأثيرات الآخرين في وفى أعمالي، فأنا مؤمن بمقولة «ماتيس» التي يقول فيها: «لم أتجلب مطلقاً تأثير الفنانين الآخرين، ولو كنت قد فعلت

هذا لتصويره جيداً ونقصاً في إخلاصى لنفسى»، لذا فقد قطعت شوطاً طويلاً ومرهقاً في اختبار قاس لما يمكن استخراجه من الخامات التشكيلية، حتى وصلت إلى التألف مع بعضها، والتناظر مع البعض الآخر، ومعظم الأعمال المعروضة الآن تتألف من التوال والإكريليك وبعض العجائن والأحبار المخلوطة التي تعطيلنى بروزاً عن السطح يصل بى لما أريده في أعمالى.

● ألت معنى في أن أعمالك ترتبط ارتباطاً ما بنتاجات «هنرى ميشو» و «جان جيئيه» الإبداعية والفنية؟ لدرجة استشهادهك بعدد من مقولاتهما في بالفيليات معارضك السابقة؟

- ملحوظتك على جانب كبير من الأهمية، بالفعل، لقد أمدنى الاطلاع على ننتاجات «هنرى ميشو» و «جان جيئيه» الإبداعية بفضاءات عديدة المستويات للروح والفضضة: وأقول إنه لولا معرفتى بنتاجات هذين الرجلين لتغير مسارى الفنى تماماً، فكل منهما فلسفته الخاصة شديدة التميز والرقى والجنون، وربما كان إعجابى بهما، يعود إلى عنصرى التشكيل والتلوين شديدي الثراء داخل إبداعهما، وقدرتهما الفذة على صنع صورة بالقليل جداً من التفاصيل، ويكفى أن إبداعهما هذا مازال يقدم لى الجديد كلما أعدت الاطلاع عليه.

● للوحاتك نفحة فنية خاصة، اقتربت أحياناً من الروح الصوفية، وأحياناً أخرى من التجريدية الحديثة،

الفنان الإسباني

فابيير بويجمارتى:

شينا محدودة من هذا التبسيط، المعقد،
أحياناً ١٢

تجاهلت تأطير لوحاتى منذ زمن بعيد، ربما لشعورى بعدم جدوى الالتزام بشكل تقليدى قديم، وربما لأننى لا أحتاج هذه الإضافة الشكلية، للوحاتى، أما عن ألعاب الريليف والكولاج فهى تيمة أساسية فى مجمل أعمالى، استطعت مع الوقت إتقانها، ولذلك تجد أن قسماً كبيراً من لوحات هذا المعرض هو تجميع لمجموعة خامات منها القماش والخيش والخيط والأوراق والجلود والصفائح، وكلها تصنع بروزات واضحة تستطيع العين إدراكها ببساطة، واللوحات الكرتونية البسيطة كانت نتاج فترة أخرى، ربما كانت أبسط وأعمق.

● مرت معارضك بكثير من بلدان العالم ومدنه، بمناسبة معرضك الحالى بالقاهرة، ما هو مدى اطلاعك على التشكيل المصرى الحديث؟

الحقبة أننى مطلع جاد على رحلة التشكيل المصرى، قديمه وحديثه، ولى صداقات واسعة بين الرسامين المصريين والعرب المعاصرين، فقد ارتبطت - بداية - بأعمال الفنان المصرى الكبير عبد الهادى الجزار خاصة أعماله الأخيرة، ثم تعرفت على نتاجات أجيال كاملة من الفنانين المصريين أمثال: عادل السبوى، محمد عبلة، البهجورى، بيكار، منير كنعان، عوض الشيمى، عمر الفيومى، صلاح عنانى، عمر جهان، وآخرين ■

عماد فؤاد

أصارك أننى لم أكن منتسباً - فى دخيلتى - هذه المسلسلات التشكيلية - كما أسميتها - ولكن هناك عمل يفرض نفسه عليك بقوة لا تستطيع لها قهراً أو مقاومة، وبالتالي تخلص من العمل، لتجد أنك مازلت مشغولاً به مرة أخرى، وربما بشكل أقوى من المرة الأولى، فتتناوله من جديد برؤية مغايرة تسعى لتجاوز العمل المنفذ، وكلما كثرت الرؤى كان هذا - فى اعتقادى - دليلاً على ثراء الفكر، ومن ثم تتناولها أكثر من مرة برؤى عديدة متباينة تماماً.

■ هل تسعى أعمالكم لتأسيس علم علامات تشكلى جديد، خاصة أن معرضكم السابق بباريس فى العام ١٩٩١، جاء تحت عنوان (بأمر العلامات)

● من المؤكد أن العلامات لغة قديمة جداً وخاصة جداً، شغلها الأساسية هى الرمز، لكننى لا أستطيع الادعاء أن لوحاتى تسعى لتأسيس علم علامات تشكلى كما فى اللغة، ولكن، أستطيع أن أقول أيضاً، إن اعتمادى على تيمة العلامات لم تكن مصادفة، بل هى رغبة داخلية فى إبداع لغة أخرى، تخصك فى الأساس، ربما شاركك أحد ما فى إبداعها من جديد، أو لم يشاركك، هى فى النهاية رموز، ربما أوحى، وربما بخلت!

● فى أعمالك تجاهل تام للتأطير أو (البرايز)، وألعاب شتى على الريليف والكولاج، وكثير من اللوحات جاءت عبارة عن صفحة كرتونية فقط بخطوط وألوان بسيطة، هل قصدت

ماهو انطباعك الشخصانى عن اللوحة قبل وبعد تنفيذها؟

لم أومن أبداً بفكرة الطقوسية فى الفن، ولذلك أرسم دائماً بشكل عفوى وعابر وغير متوقع، فأنا أكاد أحيى حياة كاملة داخل مرسمى، ولا أزعج أن لى عادات خاصة أمارسها أثناء الرسم، أما بالنسبة لفكرة الصوفية والتجريدية الحديثة، فربما كان هذا صحيحاً إلى حد ما، خاصة أن عملى المبني أساساً على فكرة العلامات أو الرموز هو فى الأساس ينحى منحى صوفياً، الصوفية، ليست كنشيط دينى أو فلسفى، ولكن كحالة نفسية، لا شعورية تعترى أى إنسان فى أى لحظة، حالة من التشوق إلى الوصول إلى مرتبة أسعى من كينولته المحدودة بقوانين هو مرغم على تقبلها، هذه الحالة التى تتحول فى أوقات أخرى إلى تجريد كامل لعلاقته مع الأشياء والكائنات من حوله، ربما لأن العالم الذى أملكه، أو الذى يملكنى، ليس على الدوام عالم التفاصيل الصغيرة أو الأفكار الرنانة عالية الصوت، بل هو أقرب لعالم يضم المتناقضات كلها فى سلة واحدة، وبالتالي يكون تعاملى معها بحرص وحذر شديدين.

● جاءت مجموعة من لوحات معرضك الحالى تحت عنوان واحد، مثل عنوان «شبال»، والذى حملته أربع لوحات، وعنوان «صبار» والذى حملته ثلاث لوحات.. وغيرهما، ما هدفك من وراء هذه المسلسلات التشكيلية؟



الآثار والتأثيرات

١٨٢ سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلي، زينب العسال. عرض «سنووي» بين الثراء التشكيلي ووضوح الرؤية، عز الدين بدوي. الثقافة والإمبريالية، أحمد عبد الفتاح.

الإشارات والتبهيئات

المصر

سمير غريب وقرن من الإبداع التشكيلى

ف رغم أن المصريين القدماء عرفت حضارتهم للعالم عن طريق الفن والفن التشكيلى فى أحد تجلياته العظيمة: نحت، تصوير، رسم إلا أن الفن التشكيلى اليوم، لا يزال بعيداً كل البعد عن اهتمامات الإنسان المصرى المعاصر، لا تنطبق هذه المقولة - بالقطع - على الخاصة، أقصد خاصة المثقفين، واستثنى من هذه العبارة عامة المثقفين فى بلادنا.

إن أبسط مبادئ الفن التشكيلى قد تكون غائبة تماماً عن وعى الإنسان المصرى، ولا تكون مغالين عندما نقول: إن هناك فجوة كبيرة بين المثقف وبين الفن التشكيلى فبمقارنة بسيطة بين أعداد المترددين على أحد المتاحف المنتشرة فى بلادنا أو المعارض الخاصة والمترددين على السينما أو المسرح هذه الأيام..

يظهر مدى الابتعاد وقد يرجع ذلك لقلّة الكتابات النقدية التى تتخذ شكل التعريف والتبسيط.. ولا أقصد هنا أيضاً الكتابات المتخصصة والتى تكون موجهة فى الأغلب - للفنانين التشكيليين أنفسهم - بالإضافة إلى انغماس الفنانين التشكيليين فى القضايا الفنية ذات الطابع الأكاديمى.. والتى تثير فى الإنسان عادى الثقافة، محدودية ثقافته وتعالى الثقافة الموجهة إليه.. فينصرف غير آسف..

ويأتى كتاب «على نقوش زمن، صفحات من تاريخ الفن التشكيلى لسمير غريب - وهو المعروف باهتماماته بالفن التشكيلى - إضاءة ومجلى مهماً جداً يكشف لنا جهود العديد من المصريين المهتمين بالفن التشكيلى فى بداية هذا القرن.

ويحدد المؤلف منذ البداية هدفه من الكتاب أنه يتجه به إلى «الشباب الذين أكتب لهم دائماً كل كتبى والذين لا يعرفون تاريخ بلادهم، أما مهمة الكاتب فهى البحث فى هذه الصفحات المجهولة بالنسبة لنا يقدمها، ويعيد تقديم رجال آمنوا بقضية الفن ودوره فى تقدم الشعب المصرى.

والكتاب على غير العادة لا يأتى فى فصول، بل تدرج مادته العلمية تحت عناوين ثلاثة: رحلة، ودراسة، وصحافة.

يحتمل «رحلة» القسم الأول الذى يقترب من نصف صفحات الكتاب، وهى بالفعل رحلة فى كتابات مؤرخى الفن الأوائل الذين ظهروا فى النصف الأول من القرن العشرين فى مصر مثل أحمد يوسف أحمد، محمود خيروت المحامى، أحمد تيمور، زكى محمد حسن، د. محمد

مصطفى، محمد عبد العزيز مرزوق، د. أحمد موسى و محرم كمال.

هل من قبيل الصدفة أن أول من يكتب فى الفن التشكيلى شاب لم يتجاوز عمره العشرين عاماً، هو أحمد يوسف أحمد وكتابه «الفنون الجميلة قديماً وحديثاً».

يضم الكتاب فيما يضم كلمة للمازلى يتحدث فيها عن وحدة الفنون، ودعوة لإنشاء متحف مصرى، ومصلحة ترعى الفنون الجميلة، ويهدد أحمد يوسف لكتابه بالحديث عن ربط الفنون بالصنائع. ويقسم الفنون إلى عقلية كالصرف والنحو والقسم الثانى يحتاج إلى العقول، والحواس وهى الفنون الجميلة حيث يقسمها إلى الأخرى إلى فرعين، الأول يلتصق بالصوت ويضم الموسيقى والشعر والآخر يصفه بالفنون الرسمية ويقصد بذلك فن التصوير والعمارة وفن النقش، ويرجع المؤلف هذا التقسيم إلى طبيعة المرحلة التى ظهرت فيها هذه الكتابات وهى مرحلة فاصلة بين التراث والتحديث حيث نضحت ثقافة صاحب الكتاب على اجتهاداته فى تناول الفنون الحديثة. كان هم - أحمد يوسف تقديم توثيق للآراء وخاصة رأى علماء الدين مثل الإمام محمد عبده والشيخ رشيد رضا.

ويتوقف سمير غريب عند حديث أحمد يوسف عن نقد الصور، حيث تضاربت أقوال المؤلف من خلال رحلة بحث فى رحام من التعبيرات والجمال غير النقدية. يلح بعض الإرهاصات النقدية لهذا الكاتب ومنها ما ذكره عن تمثال أبى الهول وقيمتة التشكيلية. «ومن عجائب هذا التمثال تناسب أعضائه، فإن أعضاء

الإشارات والتنبيهات

وجهه كالأنف والعينين والأذن متناسبة. والعجيب من مصوره كيف قدر أن يحفظ التناسب للأعضاء مع عظمتها، وهذه المناسبة يتحدث عن التصوير لدى قدماء المصريين فيفيض في الحديث عن استخدام الألوان، وخصائصها. ويحتل التصوير الإسلامي فصولاً عدة، منها التصوير على النقود والثياب والخيام والأواني والأثاث والكتب، واللافت أن المؤلف يعتبر الصور الجغرافية فناً من الفنون الجميلة^١.

ويتناول الكتاب صور الأنبياء والرسل، فيذكر بأن من أندر الصور العربية صور النبي محمد ﷺ، فقد كانت صور النبي منقوشة فوق باب جامع عبد الملك بالقدس، ص ٤١، فإذا كان هذا حدث فعلاً. فماذا حدث بعد ذلك؟ وقد واصل المؤلف نشر كتابه عن الفنون حتى بلغ عددها سبعة كتب، وكان آخر ما كتبه الاشتراك في إعداد كتاب عن الحركة الفنية في مصر من ١٩٢٠ إلى ١٩٧٠، أصدرته الشعبة القومية لمنظمة اليونسكو في القاهرة.

ويؤكد محمود خبirt المحامي في كتابه الوسيلة إلى الفنون الجميلة، على أهمية الفنون لمآلها من دور في سلامة الذوق، وتلطف من الشعور وتوسع من دائرة الوجدان.. وهو يبدأ حديثه عن الفنون الجميلة في مصر الفرعونية ثم ينتقل للعصر الحديث فيتحدث عن دور الأمير يوسف كمال في إحياء هذه الفنون، أما عن مفهومه للفنون الحديثة، فالفن لديه ظاهرة اجتماعية، ومع ما قدمه الكتاب إلا أن المؤلف لم يلتزم بأي منهج علمي، وإنما جاء كتابه مليئاً بالآراء البسيطة والخواطر الشخصية مع كثرة المصطلحات الغامضة. وقد فند سمي

غريب هذه الآراء، ومنها علاقة الفنون الجميلة بالعمارة، وهل هي سابقة على التصوير والحرف.

كان أول من اهتم بالحديث عن الفنون الجميلة هم الأثريون مثل، زكي محمد حسن ود. محمد مصطفى وكلاهما كان أميناً لدار الآثار العربية، المتحف الإسلامي فيما بعد، حيث اهتم د. محمد مصطفى بالتصوير الإسلامي فكتب عدة مقالات عن التصوير خاصة تصوير قصة الحب الشهيرة بين قيس بن الملوّح ولبنى العامرية، فبصف الصور، ثم يعلق عليها.

أما محمد عبد العزيز مرزوق فقد اعتمد في تأليفه على كتب التراث، لابن عبد ربه وابن ممتا، وابن حوقل، وابن تقي بردي، وابن خلدون وابن إياس كما استعان بمراجع أجنبية من كتب ومجلات، وثمة اهتمام كبير من المؤلف بربط الإسلام بالفنون ومدى اهتمام المسلمين بالخط وزخرفته، ويختلف سمير غريب مع ما وصل إليه «مرزوق» من أن المسيحية اضطهدت الفنون، ففي تقديره أن الفن المسيحي لا يمكن إغفاله، وهناك دراسات وأبحاث وكتب عديدة ألفت عنه سواء باللغات الأجنبية أو بالعربية تحكي تاريخه وتظهر سماته ومميزاته ص ١١٢.

وكان لمقالات د. أحمد موسى عن الفنانين الأوروبيين في مجلة الرسالة أهمية كبرى في تعريف القارئ المصري بالفن الأوروبي، ويختلف د. أحمد موسى عن سابقيه في أن لديه معرفة جيدة بعناصر العمل الفني، فحينما يتحدث عن لوحات «رامبرنت» يلقى الضوء على أهمية الضوء والظل ودائماً ما يدعم رأيه بما توصل إليه النقاد الغربيون، وقد ركز د. أحمد موسى حديثه على ثلاثة فنانين

إيطاليين هم دافنشي، أنجلو، ورافائيل، متحدثاً عن أهم أعمالهم الفنية، والخامات التي استخدمت، والطريقة الفنية في إنجاز بعض أعمالهم الفنية.

من هنا فإن كتابات د. أحمد موسى تقترب من التحليل فقد تضمنت رؤية نقدية، ودائماً ما يذكر قارئه بأن كتاباته تهدف إلى سمو الذوق، وينبه بأن الفن المصري ضعيف بسبب هيمنة القائمين عليه، وغالباً فإنهم لم يكونوا من المتخصصين في الفن! ومع ذلك فقد اهتم بتقديم نماذج للنحت المصري متخذاً من وصف العمل، وملاحظة أهم سماته، كذلك كتب عدة مقالات عن الفن البابلي والآشوري وقارنهما بالفن المصري، وتعرض للفن الهندي، وتحدث عن الفن الأمريكي باعتباره امتداداً للحضارة الغربية، مقدماً أهم الأعمال الفنية والآثار الفنية خاصة العمارة الباروكية واختلاط الطراز المعماري القوطي بالكلاسيكي.

ويأتى القسم الثاني تحت عنوان «دراسة» ليقدّم لنا صورة شبه متكاملة عن حركة التأريخ للفنون الجميلة، وخاصة بعد افتتاح مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨، فقد أتاح المدرسة ظهور كتاب وباحثين حاولوا اتخاذ المنهج العلمي في كتاباتهم التأريخية لحركة الفن العالمي وتقدمه للقارئ العربي، فظهر محمد صدقي الجبائجي، وأحمد شفيق زاهر وعبد الحميد العجاتي ورياض جندى ملطى، ومحمد يوسف همام ومحمود مريب.

كانت مجلة الجبائجي «صوت الفنان» مجلة متخصصة، وقد عرفت المجلة في افتتاحية العدد «بالفنون التشكيلية» وحددت في التصوير والنحت والزخرفة والعمارة.

الإشارات والتبنيها

يقول سمير غريب «أن الجياخلى كان مدركا لمشكلة انقطاع العالم العربى عن الفنون الجميلة والكتابة فيها، ولهذا اهدى كتابه «مراجعات فى حديث الفنون إلى الماضى» ويرجع الجياخلى اهتمام الإنسان بالفنون الجميلة إلى علاقة الإنسان بالطبيعة ومن ثم فقد خصص فصلاً بعنوان «الطبيعة والفن» حيث كانت الطبيعة هي المثل الأعلى للفنان الأخرى، واهتم أيضاً بالحديث عن الصورة الشخصية ونشأتها، وعن الفن والمرأة، مقدماً نماذج شهيرة مثل مدام دى بومبادور، والليدى هاملتون والملكة ماري أنطوانيت.

وأصدر كل من أحمد شفيق زاهر وحبيب جورجى ومحمد عبد الهادى كتاباً بعنوان «حديث الفنون» ١٩٣٨ ولهم الفضل فى ظهور أول مجلة متخصصة فى الشرق تتحدث عن الفنون التشكيلية، سموها «مجلة الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية» اهتمت بتقديم الفنانين الأجانب والحديث عن الفن المصرى القديم، برغم أنها لم تكتب إلا مقالاً واحداً فى عدد يناير ١٩٤٣ بدون توقيع عن الحياة الفنية فى مصر.

ويركز محمد يوسف همام فى كتابه «اللون» الذى جاء فى جزعين عن البحث فى نظريات الألوان وكيفية تعلم الفن وتأثير اللون، وكيفية تحديد المساحات اللونية، وزخرفة المساحات إلخ. وكان لهام أسلوبه الخاص من التأريخ للفن الأوروبى. فقد جاء على شكل قصص وحكايات فيها الكثير من التشويق وسهولة العرض.

ويعترف محمد مرابط أول مدرس تتدبه وزارة المعارف لتدريس مادة تاريخ الفنون الجميلة، أن التأليف فى

هذا المجال نادر جداً، فالعرب لم يهتموا بالفنون الجميلة عامة، إضافة إلى أن العديد من المصطلحات المرتبطة بهذا المجال يصعب نقلها إلى اللغة العربية ناهيك عن عدم وجود صور لأشهر تماثيل أوروبا، وكان يتقلب على هذه المشكلة باستخدام «البروجيكتور».

وفى عام ١٩٣٠ نشر كتاب «الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة» ويحوى الكتاب ٥٦ صورة فوتوغرافية، وقد قسم الفنون الجميلة إلى ثمانية أقسام تضم الموسيقى والرقص والشعر والتمثيل.

ماهو موقف الصحافة العربية من الفنون الجميلة فى النصف الأول من القرن العشرين؟ بهذا التساؤل يحدثنا القسم الثالث الذى جاء تحت عنوان «صحافة» عن ثلاثة أنواع من الصحافة المتخصصة فى الفنون الجميلة، والصحافة الثقافية، والصحافة العامة، وقد اقتصر الحديث على الصحافة الثقافية والصحافة المتخصصة فى الفنون الجميلة، وقد أسهمت الصحافة بتقديم نقاد تشكيليين أمثال ريتشارد موصيرى ودائيه آزار وجون باستيا وأحمد راسم، وكانت مجلة فنون عربية أهم المجلات العربية المتخصصة، وكان يصدرها فى لندن الشاعر بلند الحيدرى فى الثمانينات، ومن المجلات المصرية المتخصصة.. مجلة الفنون التى أصدرها أحمد علام، وكان من كتاب المجلة، عبد الرحمن صدقى وكتب المازنى مقالاً بعنوان «فى عالم الأدب والفن».

أما المجلة الثانية فهي مجلة الاتحاد الدولى للرسم والتربية الفنية، صدرت عام ١٩٣٢ واستمرت إلى عام ١٩٤٥، وكانت تصدر ثلاث مرات فى العام ومن كتاب المجلة رمسيس يونان الذى كان

مدرسا بمدرسة بورسعيد الثانوية وهو أجد رواد السريالية وحبيب جورجى، واهتمت المجلة بتقديم مواد تتحدث عن طرق تدريس الفن وخصائص رسوم الأطفال، ومتابعات المؤتمرات الدولية للاتحاد، وتقديم معارض تلاميذ المدارس، وقد كتب رمسيس يونان عدة مقالات، والمثير للدهشة، أن هذه المقالات لم تجمع حتى الآن فى كتاب، ومن هذه المقالات مقال عن النحت الزلى حيث يبدأ المقال بالحديث عن الإغريق واهتمامهم الكبير بالتربية البدنية فقد جاءت تماثيل آلهتهم على هيئة رياضيين يتمتعون بقوة البنيان والرشاقة، فالفن لدى الإغريق تعبير عن وصف للأجسام الجميلة.

وفى العصر الحديث حينما توثقت صلة الشرق بالغرب لم يتذوق الفنانون الأوروبيون الفن الآسيوى، ولم يعتنوا به فى البداية، كذلك الحال بالنسبة للفن الزلى، فقد كبلت قواعد الفن الإغريق أذواقهم ولم يتخلصوا من وطأتها إلا مع بداية القرن، ويكتب محمود درويش مقالاً عن العوامل المؤثرة فى إخراج التماثيل المصرية، فيهتم بالمواد التى استخدمها المصريون القدماء وطبيعة المكان والغاية من النحت ثم يشرح بعد ذلك طريقة نحت التماثيل المصرية والآلات التى استخدمها الفنان المصرى القديم من أزاميل ومدى ومناقش ومطارق إلخ...

وحتى عام ١٩٤٠ ظل الخلط قائماً بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية. فها هو زكى صالح المدرس بمدرسة فاروقى الأول يكتب مقالاً عن الأشغال اليدوية، ويعيب سمير غريب على الكاتب أنه تبلى مقولة أن المصريين القدماء احتكروا الأعمال اليدوية، فلوحات التصوير والنقوش على الجدران والمشغولات اليدوية من

مجوهرات وأثاث وأواني، تؤكد أن المصريين كانوا من متذوقي وعشاق الإبداع البردوي الذي تنوع بتنوع احتياجاتهم.

والنوع الثاني هو الصحافة الثقافية، وقد أتاحت هذه الصحافة دخول عدد من الصحفيين غير المتخصصين في مضمار الكتابة عن الفنون الجميلة، ولأن لهذا أثره في ظهور الخلط وعدم الدقة في عرض المفاهيم.

أما الصفحات الأخيرة من كتابنا، نقوش على زمن، فقد خصصها المؤلف لإلقاء الضوء على دور مجلة الهلال للتعريف بالفنون الجميلة، فالمجلة بدأت بالحديث عن الفنون الجميلة في عام ١٩٢٥ حيث نشرت أشهر الصور لأهم المصورين الأوروبيين، وكانت تحرص على تثبيت كل ما يتصل بالصورة من معلومة مختصرة عنها وعن الفنان. ولا ينفي ذلك أن المجلة نشرت بعض المقالات عن الفنون وعلاقتها بالمجتمع والفلسفة ومن أشهر من كتب في هذا الموضوع الدكتور محمد حسن، وعبد الرحمن شكرى، ومحمد حسين هيكل والعقاد.

ولاشك أن هذا الكتاب الذي عكف صاحبه على البحث.. وتجميع مادته العلمية ثم القراءة المتأنية، وهي قراءة جاءت لتضع ملامح الصورة من خلال الوصف الدقيق لهذه الكتابات فضلاً عن التحليل والنقد والتقسيم وتصحيح المعلومات.

وفي تقديري أن نشر هذا الكتاب في مكتبة الأسرة يتماشى مع ما يدعو إليه المؤلف بنشر الثقافة التشكيلية بين الجيل الجديد الذي يعاني هو الآخر من نقص المعرفة الحقيقية لتاريخ بلده. ■

زينب العسال

عرض سنووى

بين الثراء التشكيلى

ووضوح الرؤية

فإن تكمن أهمية عرض «سنووى» الذى يقدم الآن على خشبة المسرح القومى فى كونه عرضاً يضع نفسه فى علاقة بتأثير وتباين مع ما ألفه المسرح المصرى، من عروض، فى هذه الفترة تحديداً أعلى أن العرض، يبدأ من تبنى استراتيجية فنية تعتمد على مبدأ المجاورة بين أشقات متفرقة من الأساليب المسرحية، أو قل إن ثمة حرية إبداعية فى تبنى رؤية يصبح عمودها الفكرى اندغام عناصر عديدة ومختلفة، والقدرة على وضعها فى سياق، طارحاً رؤية تتسم بالتجانس الفنى، هذا التجانس يشى بدرجة واضحة للمخرج، فى تعامله مع أدواته الفنية. فالعرض - مضمونياً - يطرح فكرة الحنين الجارف، الذى يعانيه «سنووى» فى بلاد الأسبانيين، بعد أن أرققه البعاد عن الوطن، خصوصاً فى هذه الفترة من عمره، برغم نجاحه فى آسيا وتكوين نفوذ وسلطة، إلا أن رغبته فى العودة، رغبة دينية فى أساسها، ليس فيها من المطامح، سوى غرض وحيد، هو أن يدفن فى بلاده، بالطريقة التى يَدْفَنُ بها مواطنيه، والعرض يطرح هذه التهمة، بواسطة السرد أو الحكى، على مستوى النص المسرحى، إن جاز لنا أن نسميه نصاً مسرحياً، بالمفهوم التقليدى. لكن هذا السرد يتم مسرحته بطرائق مسرحية، أهمها الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، التى يحولها العرض لثراء تشكيلى، أو الاهتمام بالمشهدية، وعبر تحويل السرد فى

مواضع كثيرة إلى مشاهد تمثيلية، وذلك بتثبيت اللحظة الدرامية وتلقينها من حيث هى حدث مضارع، يحدث الآن وهنا، وهى تقنية مسرحية، تذكرنا بأسلوب مسرح «النس الشرقية»، وهو ما يجعل المتلقى أمام زمنين، الأول هو زمن الماضى على مستوى السرد والثانى زمن «الآن» المضارع عبر مسرحته، بل إن العرض يعتمد - فى بعض الأحيان - لخلق حالة من تداخل وتقاطع بين أكثر من زمن، فى لحظة واحدة هذا على مستوى الجانب النصى، أما تشكيلىاً فالعرض يجانس بين متفرقات، كأن يستخدم مسرح الأقنعة والصور، التى ترجع أصولها للعصور الوسطى والكوميديا الإيطالية، مع التأكيد على حالة من الطمسية، وتقديم العرض على مسرح يفصل بين الممثل/ المشاهد، من حيث تكوينه المعماري، لكن يؤكد على المسافة النفسية التى تفصل الممثل وتباعد بينه وبين الجمهور فالعرض يقدم فى صورة أمثلة لما حدث لسنووى، وهذه الأمثلة تقدم بين علامتى تلخيص ومن ثم - سوف نلاحظ أن الممثل لا يتوجه بحديثه للممثل الذى يشاركه الحوار، بل هو - فى كثير من الأحيان - يتوجه بحديثه للجمهور أو للقاعة فالعرض لا يهتم بخاصية الإيهام المسرحى بل إن هذه الخاصية، لا تدخل فى بنية تفكيره بالمرء، كما أن العرض يتوسل باستخدام الجوقة كما عرفها المسرح الإغريقى، بجانب الرقصات التى لها طابع أفريقى والتعبير بواسطة البالية ومثرات صوتية وموسيقية لها طابع كنسى.

وبرغم الثراء الدلالى والتشكيلى، الذى يطرحه العرض - فى جانبه البصرى - إلا أن المتأمل للتجربة فى

الإشارات والتنبيهات

عمومها يشعر - ربما - بغلبة الجانب التلقى، أو أن هذه التقنية تخضع للمسألة الدائمة بحيث تبرز التهمة المضمونية، بمثابة الخيط من العقد، أعنى أن بقية العناصر تنظم من خلال هذه التهمة.

وعبر التشكيل في الفضاء المسرحي، فقد كرس العرض، لنوع من الثراء البصري، عبر الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، التي توحى بمشهدية ما، ومن ثم فالرؤية الإخراجية تعاملت مع الجانب السينو جرافى، بمنطق يخالف ما يطلق عليه الديكور بمفهومه الواقعى الذى يرى فى تحديد مواصفات الحدث الدرامى وزمنه والإشارة إليه هدفاً أولى أما فى عرضنا هذا، فليس ثمة مشهد ينبغى تحديده والإشارة إليه ولا ضرورة فنية تحتم تغيير قطع الديكور من مشهد لمشهد آخر، بل أضفى المسرح فضاء ثابتاً من بداية العرض لنهايته، المهم هو خلق حالة أو الإحياء بها، ومن ثم يبتعد العرض خطوة عن الفهم الذى يرى فى الديكور وظيفة لغوية.

بل الأقرب أن نقول إن العرض يتعامل مع فراغ أو فضاء ينبغى التشكيل به ومن خلاله لصالح الإحياء بالعالم الدرامى، ولو حاولنا وصف خشبة المسرح، سوف نجد أنها ترسخ لهذا المعنى من تماثيل فرعونية موهبة الملامح، فلا أهمية لأن تشير لأشخاص محددين أو عصر بعينه، بجانب تصميم تشكلى دلالة قرص الشمس ذهبية اللون والإضاءة فى وضع تصديرى على خشبة المسرح، والرمال التى تفرش مقدمة الخشبة، وهذا المنظر المسرحى يتغير تبعاً لتغير السياق، فهو حيناً يصبح قصر الملك، وحيناً بيتاً «سنوحي» وحيناً ثالثاً دلالة على

المسحراء، هذه المعانى المختلفة يتم تحويلها، دون تغيير مكونات المنظر بل عبر التركيز على جانب محدد باستخدام الإضاءة على سبيل المثال.

أما الأجزاء التى تدل على تأملات سنوحي حول الموت، فيتم التعبير عنها تشكلياً، بواسطة «مركب الشمس» التى تنزل من عمق المسرح، لتخلق إحياء بالمعنى الذى يدور حوله المشهد وهو تعامل لا يهتم بالإشارة بقدر اهتمامه بالوظيفة الجمالية أو التشكيلية.

إلا أن ما يثير الاهتمام بعرض له هذه الموصفات، هو قدرته النسبية على التعبير من خلال تضافر ما هو مرئى مع ما هو مسموع، ولا يسهل المتأمل لهذه التجربة، سوى النظر لها بوصفها رؤية يتم إيصالها للمتلقى فى كليتها وتجسدها الكلى.

إن هذه الرؤية يقدمها العرض برهافة مغلقة بشجون له وقع جميل على المتلقى، خصوصاً وأن هذه المشاعر التى تترق شخصية «سنوحي» برغم حميميتها وخصوصيتها إلا أنها مشاعر تخص البشر فى أى مكان وفى أى زمان وهو ما يعطى لها بعداً إنسانياً. وإذا كان لكل مثل ملامح تعطى لأدائه تلوذاً ناتجاً عن أدوات الفيزيقية، كجسده وإمكانياته الصوتية وأدواته الداخلية، التى تتمثل فى خياله، تلك الملامح التى تساعده على تلهم دوره، وطبيعة الشخصية التى يلعبها، فقد اكتسب الأداء التمثيلى فى عرض «سنوحي» بنوع من التناغم الأدائى، إن صح التعبير عبر المروحة بين التلمص والتبعض فى آن واحد والمحاولات الدعوية لإبراز الانفعالات الداخلية، لكل شخصية على حدة ولا سيما أن كل شخصية تمثل غطاء إنسانياً له

خصوصية، تابعة من أفكارها وتكوينها الدرامى إلا أننا سوف نلاحظ تميز الأداء بلامح عامة، أهمها إبراز التباين بين الانتقالات الحادة والمقاجلة، التى تنطوى على تأمل الدور ومحاولة درسه، حتى يتثنى ضبط الانفعال والقدرة على التعبير عنه.

عبر التلوين الصوتى والمرونة الحركية التى كانت - فى بعض الأحيان - فى إيقاع العرض ثم ابتكار تفاصيل صغيرة، تثرى الدور لدى الممثل المتميز أحمد فؤاد سليم فى دور سنوحي وبين الانزلاق فى الرثابة الصوتية، برغم المحاولات الدعوية للتخلص من الضباط الشخصية الزائدة لدى يوسف إسماعيل فى دور الملك/ قائد الجوقة أو الممثلة إخلاص العيسى فى دور نفرو/ رائدة الكورال وإن كانت الملحوظة التى توجه للمخرج بشأن الأداء التمثيلى هو اختيار ممثلة لا تتمتع بقوام رشيق، كما تبدو صور المرأة الفرعونية فى كثير من الجداريات، تلك الرسوم التى تحلى بالرشاقة وتعدّها أهم ما يميز المرأة.

إن عرض «سنوحي» لمخرجه «ييمور» با «سيدى» يمتلك القدرة على البقاء فى ذاكرة مشاهديه لأسلوبه الفنى المنفرد، ومحاولاته الدعوية لإيجاد حلول لمواقف مسرحية تتسم بالجدة وعدم التقليدية فى عدة نواح، أهمها أنه عرض يتبنى رؤية فنية وفكرية لم تكتمل أسسها النظرية ليس فى مسارحنا المصرية فحسب، بل فى كل مسارح العالم، إنها لم تنزل فى طور التكوين والتبلور والعرض بخصوص هذا التبنى، يعلن انتماءه بوضوح، قد يكون صادماً فى بعض أجزائه. ■

عزالدين بدوى

الإشارات والتنبيهات

الممارسات مثل فنون الوصف والاتصال والتمثيل التي لها علاقة مستقلة عن المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي توجد في الأشكال الجمالية مثل الرواية التي يعتبرها الشكل الجمالي الذي يعد ارتباطه بامتداد مجتمعات بريطانيا وفرنسا، دراسة شيقة على وجه الخصوص، وسوف يكتشف القارئ أن الرواية تقع في قلب ما يقوله المستكشفون الغزاة والروائيون عن المناطق الغربية في العالم، كما أنها هي أيضا قد أصبحت المنهج الذي تستخدمه الشعوب المحتلة لتأكيد هويتها ووجود تاريخها. فالمعركة مع الإمبريالية حول الأرض بالطبع، ولكن عندما يصل الأمر إلى التساؤل حول من يملك هذه الأرض، ومن له حق الاستيطان والعمل فيها، ومن يدير شئونها، ومن يستعبدنا، ومن يخطط لها مستقبلها، فسوف نكتشف أن هذه المسائل منعكسة ومتصارعة عليها، ومحسومة في عالم الرواية.

ثم يقدم تعريفا لمصطلحي «الإمبريالية» و «اللزعة الاستعمارية» حيث يرى أن الإمبريالية تعنى الممارسة والنظرية والتوجهات نحو مركز حضارى مهيم يدير شئون منطقة أو إقليم بعيدا. واللزعة الاستعمارية والتي هي دائما من مضاعفات الإمبريالية، فهي تعنى إقامة المستوطنات على أرض إقليم بعيد.

إن لضوچ الإمبريالية الغربية المذهل في القرنين التاسع عشر والعشرين، هو أحد أحارب الحقائق في تاريخ الجغرافيا السياسية. فلم تقترب روما أو بيزنطة أو أسبانيا في أوج مجدها، من الهدف الإمبريالى الذى حققته بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية هذه الأيام. ولكن بينما لم يترك حكام هذه

٥ - ملذات الإمبريالية

٦ - القومى تحت السيطرة

٧ - «البيركاسى» والممارسة الإمبريالية الفرنسية.

٨ - ملاحظات حول الحداثة

ثالثا: المقاومة والمعارضة

١ - هناك جانبان

٢ - موضوعات ثقافة المقاومة

٣ - (بتيس) وإنهاء الاحتلال

٤ - الرحلة إلى الداخل والنسعات المقاومة

٥ - التعاون مع المستعمر، الاستقلال والتحرير

رابعا: التحرر من السيطرة فى المستقبل

١ - الصعود الأمريكى: الفراغ الشعبى فى وقت الحرب

٢ - تحدى الحرفية والسلطة

٣ - هجرات وحركات

يقوم منهج إدوارد سعيد، فى هذا الكتاب على الأعمال الروائية الغربية وغير الغربية، باعتبارها أولا: نتاج الخيال الإبداعى والتفسيرى، ثم عرضها كجزء من العلاقة بين الثقافة والإمبريالية. فالروايات التى تناولها جديرة بالاهتمام، بحيث يمكن ربطها، ليس فقط بالمتعة والفائدة التى حققتها، بل أيضا بالعملية الإمبريالية التى هى جزء منها، بدلا من تجاهل دورها. فلم تكن ثقافة الإمبريالية خفية، وهناك وضوح كاف فى الخطوط العامة للثقافة أمامنا لى نلاحظ العلامات المسجلة، المثيرة للشك، وكيف أننا لم ننتبه إليها جيدا.

ومصطلح الثقافة كما يستخدمه إدوارد سعيد، يعنى تحديدا كل تلك

الثقافة والإمبريالية

فصدر كتاب «الثقافة والإمبريالية - Cultur and Imperialism» للمفكر إدوارد سعيد، فى الولايات المتحدة عام ١٩٩٣. وهو كتاب تطرح فيه الحصافة والتفسير الشجاع الواضح، باعتبارهما تنويعة من الآداب تعد إحياء مصطلحات عنوانه، واكتشافاته فى حالة العمل، وكذلك المنتجات الثقافية ذات القيمة التى تستدعى نفس الطاقات التى تدخل فى تعامل مع بناء الإمبريالية. فهذا الكتاب الجديد يطرح مسألة طبوغرافية ثقافة الإمبريالية من وجهة نظر جديدة ومبتكرة من قلب الملامح الرئيسية والدعائم القوية للمجتمع العالمى.

ويحتوى الكتاب على أربعة فصول هى:

أولا: الحدود المتداخلة والتاريخ المتضافر

١ - الإمبراطورية والجغرافيا والثقافة

٢ - صور الماضى النقية وغير النقية

٣ - رؤيتان لرواية «قلب الظلام»

٤ - ممارسات منفصلة

٥ - ربط الإمبراطورية بالمفهوم العلمانى

ثانيا: رؤية موحدة

١ - الرواية والفراغ الاجتماعى

٢ - (جين أوستن) والإمبراطورية

٣ - التكامل الثقافى للإمبراطورية

٤ - الإمبراطورية فى حالة العمل:

«أوبرا عابدة» (الفيردى)

الإشارات والتنبيهات

المستعمرات الشاسعة أى ركن من أركان الحياة دون أن يؤثر فيه، فإن تأثيره الأصيل على الإنتاج الثقافى قد تم تجاهله.

وفى هذا الكتاب الذى يتضمن استفساراً تاريخياً، يوضح إدوارد سعيد، كيف أن مبررات بناء الإمبراطوريات، كان، بشكل لا مفر منه، جزءاً لا يتجزأ من الخيال الثقافى فى عصر الإمبراطورية، وكيف أن التراث الغربى مازال يلون حتى اليوم العلاقات بين الغرب والدول التى استعمرها، على كل مستويات الممارسة السياسية والفكرية والاجتماعية.

ومن خلال سبر أغوار بعض الأعمال الرائعة المميزة فى التقاليد الثقافية الأوروبية مثل رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد و (الغريب) (لالبير كامى)، حديقة مانسفيلد، (لجين أوستن) و (أوبرا عايدة)، (لجوسيب فيردى)، يلقى إدوارد سعيد، الضوء على كيفية أن الثقافة والسياسة مرتبطان، بشكل متعمد أو غير متعمد، لإنتاج نسق من السيطرة الملثوية والمتورطة أكثر من القوانين والجبوش.

وقد خصص الفصلين الأول والثانى، وهما: «الحدود المتداخلة والتاريخ المتضافر» ورؤية موحدة، لرصد هذه العلاقة، حيث بدأ بالاستشهاد بمقال د. س. إليوت، النقدى الشهير (التقاليد والموهبة الفردية) كوسيلة لتقديم مسألة التأثير فى أقصى جذورها وشكلها المجرد، ويخلص إلى أن الربط بين الماضى والحاضر يتضمن العلاقة بين الكاتب الفرد والتقاليد التى هو جزء منها، وأن دراسة العلاقة بين الغرب والثقافة التى يهيمن عليها [الآخر] ليست مجرد وسيلة لفهم علاقة غير متساوية بين متحاورين غير

متساويين، بل هى أيضاً نقطة دخول إلى دراسة تكوينات ومعنى الممارسات الثقافية الغربية نفسها.

ومن خلال رؤية شمولية رصد إدوارد سعيد، نمو التيار العدائى والخبرة التاريخية للمقاومة ضد الإمبريالية فى أعمال الكتاب الوطنيين من أمثال: نجوى وأثيو نجوى فى كينيا، الطيب صالح، فى السودان، وإيمى سيزار فى أمريكا اللاتينية الذين شاركوا بأعمالهم فى إنهاء الاحتلال الثقافى وطالبوا لشعوبهم بحق تقرير المصير. وقد خصص الفصلين الثالث والرابع وهما: «المقاومة والمعارضة» و «التحرر من السيطرة فى المستقبل» لإبراز أشكال هذه المعارضة والرغبة فى التحرر. كما فى رواية الكاتب الكينى، نجوى وأثيو نجوى [النهر فى القلب]، والتى تعيد كتابة رواية «جوزيف كونراد» (قلب الظلام)، حيث نجد فى رواية «أثيو نجوى» أنه قد بعث الحياة فى نهر «كونراد» الميت، من البداية، فاسم النهر «هونا» بمعنى الشفاء أو العودة إلى الحياة، وهو بذلك يعيد تجسيد مشاهد رواية «كونراد»، ولكن برؤية أكثر وضوحاً من رؤية «كونراد» القامضة.

وفى رواية الكاتب السودانى، الطيب صالح، «موسم الهجرة إلى الشمال»، والتى يتناول فيها موضوع نهر «كونراد»، ولكن النهر هذه المرة هو نهر النيل الذى تعيد مياهه الشباب إلى الناس. وإذا كان السرد فى رواية «كونراد» يتم بضمير المتكلم البريطانى، كما أن الإبطال أروبيون، فإن رواية «الطيب صالح» جاءت على العكس، فالسارد فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، يتحدث من قرية سودانية وبالتالى فإن منظور السرد وغايته يختلفان. ويرى أن رواية

«العاصفة» لإيمى سيزار ليست محاكاة ممجوجة لمسرحية «وليم شكسبير»، بل تتسم بارتباط عاطفى بالمسرحية البريطانية، من أجل تأكيد هوية الإنسان فى منطقة بحر الكاريبي.

ويخلص إدوارد سعيد، إلى أن كتاب مابعد الاستعمار فى العالم الثالث يحملون ماضيهم بداخلهم باعتباره:

أولاً: وصمة عار لجروح مهينة

ثانياً: تحريضاً لممارسات مختلفة

ثالثاً: إعادة النظر فى الماضى تيل فى اتجاه مستقبل مابعد الاستعمار، يعاد تفسيرها بشكل ملح، وهى أمور استطاع من خلالها (القوى) أن يتحدث، ويتفاعل مع الحدود المطلوب استغلالها كجزء من الحركة العامة ضد المستعمر.

وفى عصر مابعد الاستعمار اليوم، يناقش المؤلف قروض استمرار تأثير سياسة الغرب وثقافته بداية من تغذية وسائل الإعلام لحرب الخليج، وانتهاء بالمناقشات الدائرة حول ما يستحق الدراسة من الآداب والتاريخ الغربى فى مدارسنا. وتكشف رؤيته حقيقة مهمة تدعو إلى الأمل، وهى: إذا كان الغرب والشعوب التى احتلها، جديرين بتحقيق تعايش متناغم ذى معنى، فإن ذلك يعتمد على تطور الفهم الإنسانى والتاريخى بأن كل الثقافات متكافئة، لدرجة أنها تستعير من بعضها البعض.

إن كتاب «الثقافة والإمبريالية» هو كتاب ملء بالتأملات البليغة حول الموضوعات الملحة التى تمس ثقافة الإمبريالية، وهو كتاب خصص فى منظوره، ومتسامح.. كما هو قاس وشرس ويمس مشاكلنا الحالية. ■

أحمد عبد الفتاح

الغلاف الخلفى
كين سارو وويوا
(الكاتب النيجيرى الذى أعدمته السلطة)
بريشة الفنان
جودة خليفة



٦٩٩
ضيفة